



أوراق في الشعر ونقده

تأليف الدكتور
يوسف خليف

١٩٩٧ م

دار الثقافة للنشر والتوزيع

٢ شارع مصطفى الدين المهراني - الفجالة

٥٩٠٤٩٩٦ / ٥٩ - القاهرة

إهداء
إلى

أوراق في الشعر ونقده

تأليف الدكتور
يوسف خليف

دار الثقافة للنشر والتوزيع
٢ شارع سيف الدين المهراني - الفجالة
٥٩٠٤٦٩٦ / ٢٨ - القاهرة

الفهرس

الموضوع	ص
تقديم ونحة (بقلم الدكتورة مى يوسف خلف)	٥

القسم الأول

فصول من قصة الشعر العربى القديم	٩
الفصل الأول :	١١
الفصل الثانى :	٢٥
الفصل الثالث :	٣٩
الفصل الرابع :	٦١

القسم الثانى

صور من أزمة الشعر العربى المعاصر	٧٥-٨٩
(١) (٣)	
(٢) (٤)	
* النمر الجديد وأزمة الارتجال	٩٠
* الشعر وأصول التجديد	٩٤
* الشعر العربى والذوق المعاصر	٩٧
* حياتنا المعاصرة وموقع الشعر منها	١٠٢

الموضوع	ص
القسم الثالث	
حوارات ورؤى	
حول النقد ومشكلاته	١٠٥
* قضية النقد والنقاد	١٠٥
* البحث عن نظرية نقدية عربية ..	١١١
* حياتنا الثقافية : المشكلة والحل	١١٣
* موقفنا من التراث	١١٧
(٢) مشكلات حول اللغة	١٢٢
* الحلم والواقع	١٢٢
* البحث عن الحلول	١٢٦
* مسئولية إفساد الوجدان الأدبي	١٣٠
* الأدب في مصر .. إلى أين سير ؟	١٣٥
(٣) متفرقات :	١٣٧
* نبي الإسلام والمستشرقون	١٣٧
* عطاء الإسلام أمام فلسفات الغرب المادية	١٤٢
* دراسة خاصة في أسلوب طه حسين	١٤٦
* واختلفنا كثيراً حوله	١٥٠
(٤) شعر البارودي : التراث والمعاصرة	١٥٦
ختام منهجى : حول المنهج في كتابات يوسف خليف	
(بقلم الدكتورة مى يوسف خليف)	١٧٥

تقديم وتحية

هذه طائفة منتقاة من أوراق أعدّها المرحوم الدكتور يوسف خليف - على مراحل مختلفه من كتاباته - وكان قد دفع ببعض منها إلى مجلة الشعر المصريه ، وبعض آخر نشرته الصحف القومية ، فإذا به يرصد من خلال أولها طموحاً راح يحلم به طويلاً حول إمكانية التأصيل والتتبع لمسار قصة الشعر العربي ، على غرار ما بهص به مؤلفو قصة الفلسفة ، وقصه الأدب في العالم ، ولكن القدر لم يمهلّه ، فظلت كتاباته مجرد مشروع لم يتم . وظلت الفكرة مجرد لحن لم يكتمل

ولم نكن هذه الأوراق جديدة علىّ ، فقد اتصلت بها ، في مراحل صدورها ، وكثيراً ما تأملتّها ، ونوقفت عند محتواها الفكري ، ولكنني في المرحلة الراهنة لم أنشأ أنرة النفس بالاحتفاظ بها باعتبارها جزءاً من ترات أسنادي وأناي ، بقدر ما آترت نشرها وإذاعنها بين طلابه وأبنائه ومريديه - وهم كثر - لعلها تطل كاشفة عن بقايا أصواء من جوانب فكره الذي طالما أصّل له بينهم ، معبرة عن نظريته التي صدر عنها نظراً وتطبيقاً ، خاصة أن مجال التطبيق لديه قد أخذ بُعْدَيْن متعاقبين حين تعلّق أحدهما بدراسته وأبحاثه في التأريخ لأدب العربي القديم ، والآخر ما أبرزه إبداعه الشعري عبر ديوانه « نداء الفهم » .

واستدركتني ملامح النظافة والجدة في هذه الأوراق المنتقاة باعتبارها استمراراً في الكشف عن رؤية ، وانعكاساً لموقف ، وتحديداً لمنهج واضح الخطى ، صحيح الأداء ، حرص عليه المرحوم مراراً ، فبدا شديد الالتصاق من شأنه بالسرايا - صدرها - بقدر ، وأستنداداً به ، حتى ، وسار واستدأ من حواسنه ، وقد أتت هذه الأوراق في ظلّ هذا الجوهر السامي ، وهذا السرار إلى

صرورة الاتصال بها ، والاطلاع عليها ، وتأمل أبعادها ومراميها ، دون قصد إلى حتمية الأخذ بها لمجرد التفریب ، ولكنها كانت الدعوة إلى الافتتاح الفكري بفصد الإفادة من كل موجب وحديد يمكن من خلاله إثراء حياتنا الثقافية عامة ، وتسييط حركتنا الأدبية على وجه الخصوص ، مع التأكيد على أصالة هويتنا العربية ماثلة في جذور ثقافتنا الممتدة عبر عصور أدنا المتوالية إبداعاً ونقداً

من هنا كان القسم الأول معلقاً بما بدأ به المرحوم حواراه حول قصة الشعر العربي ، وكان يأمل أن يستكملها بدءاً من صراعات المهلهل بن ربيعة ، ووصولاً بها إلى فلسفة أبي العلاء ، وكان يعتزم إصدارها في أجزاء تغطي تلك المساحات الزمانية المتباعدة .

أما رأن القصة - قصة الشعر - التي بدأها ما زالت تحبو في مهدها ففد آثرت أن أطرح ماكتبه ونشر منها في أعداد من مجلة الشعر غير فصولها التي صنفها تحت نفس المسمى ، وإلى حواراه فمت بانتفاء خاص لبعض من مقالانه حول مشكلات الشعر المعاصر ، وأزمة النقد الذي كان هو نفسه واحداً من أقطابه يحس مشكلات الشعراء ويعنى فكرهم وتتجلى لديه تديجهاهم ، فكان له إسهامه في الكشف عن طبيعة المرحلة ، كما كانت له دعوة « المسيرة إلى حتمية المعاصرة دون تنكر للتراث ، أو عقوق ظالم يمس قبسة ما تركد السلف إلا أن يقتل بحثاً ومناقشة وحواراً وحداً وعرضاً .

واستكمالاً للصورة المنهجية لمجمل هذه الأوراي رأيت أن أنضم إليها خلاصة بحثه الذي أعده ضمن نشاطه الأدبي في اجتماعات الساباسين بذكرى البارودي ، وقد اختار له عنوان « الترات والمعاصرة » وكأثماً شاء ، من خلاله أن يحكي شخصه ، وأن يعكس موقفه صراحة بين أصالة حس الموروث الذي راج في نفسه وترسب في وجدانه ، فراح يذود عنه ويتبني فضاياه ، وبين وانعكاسه المناهج الجديدة التي رحب بها في سبيل إثراء مساحة حركة الفكر المعاصر ، فكان بحثه حول البارودي بمثابة منعطف ، كماثف عن حوهر رؤيته ، و« سور

مكملة لمنهج د. في معالجة قضايا شعرا ، وسعرانا انطلاقا من المنهج
العلمي الذي سرحي الله في استكشاف العلاقات الخارجية للنص . موضوع
الإبداع . بمدعه وموضوعه ومحسسه بأعصار الشعر نوعا أدبيا كاشفاً عن
نحار الشعراء ، وملاسات المواقف الساريحة وطروى السينات التي عاشوا
فيها ، إلى جانب اعتداد بالدرس الفني العميق لإبداع الشعراء ، وكأنما قصد
فصداً إلى اصطناع تلك المراجعة الفعالة بين المهجين العلمي والفني ، وهو ما
ينكشف للقارئ حال توفقه عند الشاهد الشعري . في أي من دراساته . وكيف
يتعامل معه تحليلياً ونقوياً من خلال توافق منسبط واتساق يؤكد بين
المنهج . ولعل مرود هذه الدقة يعود بنا إلى مقومات الفكر التراثي الذي مثل
مقوماً أساسياً من مقومات تكوين الدكتور خليف سوا . في مرحلة النشأة أو
في مرحلة التخصص التي اطلع فيها على مصادرنا التراثية فنهل منها ،
ودرس على أساس من ماديها ومعطياتها ما عرض له وحلله مراراً ، إلى جانب
مرحلة الإبداع التي اقترب فيها من واقع شعرائه التراثيين من جانب ، ومن
عالم شعراء حيله من جانب آخر ، وهو ما حكته مقدمته النقدية الطويلة التي
صدر بها ديوانه .

أتمنى أن تمثل هذه الأوراق حلقة تواصل علمي طيب بين القارئ وبين
بقية دراساته الدكتور خليف التي أرخ من خلال بعضها لعصور شعرنا القديم ،
واتخذ في بعضها الآخر موقف الناقد الذي يحلل النص ويفسر مقوماته ،
ويحكم له أو عليه من منظور منهجيته المحكمة التي لم يتخل عنها إزاء أي
من الأعمال التي تناولتها كتبه وأبحاثه المختلفة .

نسأل الله العليّ القدير له رحمة واسعة ، وأن ينفع أبناء بعلمه ، فهو
سبحانه . نعم المولى ونعم النصير .

مي يوسف خليف

القاهرة ١٩٩٥

القسم الأول
فصول
من قصة الشعر العربي

الفصل الأول

مند أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان بدأ الشعر العربى رحلته فى الحياة بداية عامضة مجهولة لا تسعفنا بصوص ثابتة ولا وثائق يفينية على تحديد تاريخها تحديداً دقيقاً ، ولا تحديد شكلها الأدبى تحديداً حاسماً . فليس بين أيدينا تحديد لهذا التاريخ إلا ما ذكره الجاحظ من أن الشعر العربى (حديث الميلاد صغير السن) وأن مولده كان قبل ظهور الإسلام بقرن ونصف قرن . أو على أبعد تقدير بقرنين من الزمان . وإذا كان الإسلام قد ظهر مع مطلع القرن السابع الميلادى فإن هذا التحديد يعود بنا إلى منتصف القرن الخامس أو على أبعد تقدير إلى بدايته . وهو تاريخ يجعلنا نقرب من الفترة التى استعلت فيها نيران حرب البسوس بين قبيلتى بكر وتغلب فى النصف الثانى من القرن الخامس ، وهى الحرب التى يقال أنها استمرت أربعين سنة حتى بداية القرن السادس ، والتى يذهب الساحتون إلى أنها هى التى شهدت أولية الشعر العربى ، وأظهرت الطلائع المبكرة من رواد هذا الشعر ، ومن المعروف أن المهلهل بن ربيعة بطل هذه الحرب الذى اقترن اسمه بها هو الرائد الأول الذى أعطى القصيدة العربية صورتها المعروفة وشكلها التقليدى ، أو - كما يقول القدماء - أول من هلهل القصيدة العربية وأطالها . ومن هنا جاء لقبه الذى عرف به وقديماً قال الأصمعى أنه « أول من تروى له كلمة تبلغ ثلاثين بيتاً من الشعر » ومن قبل الأصمعى قال الفرزدق وهو يعدد أسماء النوابع الذين وهبوا له قصائده « ومهلهل الشعراء ذاك الأول » .

رحين نعود إلى هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية نلاحظ أن القصيدة

فى صورة مرتجلة فى مناسبات الحياه اليومية المختلفة الى تسندعى ارجبال
الشعر ، ولكهم يحنلقون بعد ذلك حول هذا الرحر كيف كانت نشأته ، فمنهم
من يذهب الى أنه نشأ مرتبطا بحذاء الإبل ، متسفا مع حركاتها الرتبية المطردة
فوق الرمال ، ومنهم من يذهب الى أنه طهر متطوراً من السحج الذى كان كهان
العصر الجاهلى يصوعون كلامهم وأقوالهم فيه ، والذى يعد أدم القوالب الفنية
اللى عرفها العرب ، وهو مذهب بظمنن إليه بروكلمان اظمننانا شديداً .

فنحن - إذن - أمام نظرسين نحاولان نفسير الموقف ، بطرية قديمة ترددت
الإشارة إليها فى المصادر العربية منذ عصر التدويس ، ونظرية حديثة أخذت
نظهر فى دراسات الباحثين المحدثين ، وهما نظريتان متساعدتان تباعدا شديداً
برجع الى أنهما نفسران الموقف من خلال مجموعتين محنلقننن من النصوص
ترجعان - كما سنرى - الى مرحلتين مختلفتين من المراحل التى مر بها شعرنا
العربى القديم .

ومنذ البداية نستطيع أن نلاحظ أن النظرية القديمة ليست حلا للمشكلة
- ولا محاولة لحلها - ولكنها - فى وضعها الصصح - محاولة لنفسير واقع هو
فى كتير من جوانبه - واقع زائف لا أصل له . فمجموعة النصوص التى يتخذ
منها القدماء صورة لأولية الشعر العربى مجموعة يحيط بها الشك والاتهام ،
وأكثرها منتحل موضوع صنعه الرواة فى عصر التدوين من أجل نفسير بعض
المروبات الشعبية فى مراحل غامضة مجهولة من تاريخها ، أو من أجل نفسير
أسماء بعض الأشخاص وما جرى على ألسنتهم من أمثال وحكم ، وما تنانر
حول شخصياتهم من قصص وأساطير أريد بها - قبل كل شىء - الى التسلية
والسر وادعاء العلم والرواية . ويكفى أن نلاحظ - تأكيداً لذلك - أن بعض هذه
النصوص يرجع به الرواة الى عصور سحيقة من تاريخ الجزيرة العربية ،
وينسبونن الى شعراء موغلين فى القدم ممن عمروا - فى زعمهم - قرونا متطاولة
بمتد بعضها الى خمسة قرون ، بل إن بعضها يرتفع الى سبعة قرون أو تسعة

قبل ظهور الإسلام .

وهذا كله من باب الأساطير التي لا يؤيدها دليل تاريخي صحيح ، بل - على العكس - تنقضها قضية ظهور الفصحى في الجزيرة العربية ، وهي اللغة التي نظمت فيها هذه النصوص ، فلم تكن هذه الفصحى قد ظهرت بعد في هذه العصور السحيقة الموعلة في القدم .

وحتى لو قبلنا بعض ما يرويه هؤلاء الرواة من « فديم الشعر » وبعض ما ينسبونه إلى « أوائل الشعراء » مما اطمأنوا إليه وصححوا نسبته إلى أصحابه ، فإننا لا نستطيع أن نذهب معهم إلى أن هذه النصوص الصحيحة تمثل أولية الشعر العربي ، لأنها - في الحقيقة - إنما تمثل مرحلة من مراحل تطور هذا الشعر ، وهي حقيقة تظل معها المشكلة قائمة ، وبظل السؤال وارداً : كيف كانت البداية التي مهّدت لهذه المرحلة ؟ وكيف تحقق لهؤلاء الشعراء هذا المستوى الفني الذي تمثله هذه النصوص ، والذي لا يمكن أن يكون مستوى البداية ؟ وكيف استقامت لهم هذه الصورة الدقيقة من اصطلاح الوزن والقافية التي تدل على وجود محاولات سابقة من أجل الوصول إليها ؟ أو - بعبارة أخرى - كيف توصل هؤلاء الشعراء إلى فكرة « البيت » ؟

وأما النظرية الحديثة فمع أن بعض الباحثين لا يطمنون إليها ، ورون أنها مجرد فرض يعرزه الدليل الذي يشبهه ، وتنقصه الوثائق التي تؤكده ، وأن تبسوع الرجز لا يعنى قدمه ولا سبقه للأوزان الأخرى ، دعى ظني أن نستطيع أن نرى فيها أساساً صالحاً لحل المشكلة ، ونتخذ منها قاعدة سليمة لتصور الموقف وتتبع الطريق الذي سلكه الشعر العربي منذ البداية ، أو - على أقل تقدير - للاقتراب من الحقيقة الضائعة المجهولة ، التي طوتها رمال العسراء منذ أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان .

ومنذ البداية لا بد من أن نسجل حقيقة لا شك فيها ، وهي أن الرجز

قديم فى تاريخ الشعر العربى ، وأنه كان الفن السعبي الذى عرفه المجتمع الجاهلى مد عصور بعيدة ، والذى ترددت أغامه على ألسنة الشعب العربى فى مجالات حياته اليومية المختلفة : فى حُداء الإبل ، وفى النسلية فى مواسم الحج ، وفى أتساء القتال ، وفى الخصومات والمفاخرات القبيلة ، وفى هدهذه الصغار ، وفى حفر الآبار واستقاء المياه وبصب الخيام ، ونحو ذلك من الأعمال اليومية التى لا تنتهى . والنصوص التى وصلت إلينا منه تؤكد حقيقتين لا شك فيهما : تؤكد قدمه فى تاريخ الجزيرة العربية من ناحية ، وتؤكد ارتباطه بحياة الشعب العربى فى جوانبها المختلفة من ناحية أخرى . والحقيقة الثانية تبدو . حين نتأملها . تأكيداً للحقيقة الأولى ، فاربط الرجز بالحياة السعبية فى سنتى مجالاتها يؤكد قدمه فى حياة الشعب العربى ، وكل من تتبع حركة الرجز فى المجتمع الجاهلى يلاحظ أنه ارتبط بطائفة من الأعمال التى تشكل القاعدة الأساسية فى حياة القبائل اليومية كحذاء الإبل ، وفتح الماء من الآبار ، ونصب الخيام وحفر الخنادق حولها كما ارتبط أيضاً بالحياة الدينية على نحو ما نرى فى تلبيات القبائل فى مواسم الحج المقدسة . ولو لا قضية اللغة و تاريخ ظهورها فى الجزيرة العربية ، وما يتصل به من ظهور الفصحى فى مرحلة متأخرة من تاريخها ، لاستحسننا لأنفسنا القول بأن الرجز ظهر منذ أن ظهرت الحياة فى هذه الجزيرة ، وهو قول قد يؤكد ما يذهب إليه بعض المشرقيين من أن هذا الوزن الشعري عرفته الشعوب السامية الأخرى التى عاصرت العرب ، والتى ترجع جميعاً إلى أصل واحد .

ولكن المسألة هى : كيف ظهر الرجز فى اللغة العربية ؟ أو بعبارة أخرى . كيف امتدى الشعب العربى إلى هذه الصورة من الفن الشعبى ؟ وهى مسألة ليس من اليسير أن ننتهى فيها إلى نتيجة حاسمة ، وإنما كل ما نستطيع أن ننتهى إليه مجموعة من الفروض لا تصل إلى درجة اليقين . ولعل أقرب هذه الفروض إلى الواقع أن الرجز نشأ متطوراً من « سجع الكهان » ،

فهو أقرب قالت فنى له فى بنائه الشكلى ، فكل مهما سطور منعاقبة مو القافية تلتزم الوزن فى الرجز وتحلو منه فى السجع ، ولولا الوزن لكان الر سحعا . ولعل ارتباط الرجز بالنلبية فى مواسم الحجم وارتباط السجع بالك يؤكدا الارتباط بين هاتين الصورتين اللتين تعدان من أدم الصور الفنية تاريخ اللغة العربية . وأيضاً فقد وردت بعض نلسات القائل بالسجع ، يرحح الفكرة التى نذهب إليها من أن الرجز والسجع اخلط أمرهما فى أد العرب القدماء ، وأن كليهما ارتبط عندهم بالحياة الدنية ، أو . ولكن أ حراً . أن كليهما نشأ فى ظل الحياة الوثنية . ولعل شيئاً من ذلك هو الذى ج العرب يتهمون النبى ﷺ فى أول عهدهم بالقرآن بأنه شاعر تارة ، وكاهن أخرى . ولبس من شك فى أنهم كانوا يقصدون بالتعريف هنا الرجز ، القصيدة كان لها شكلها المعروف الذى لا يمكن أن يخلط عليهم .

والظاهرة التى تلفت النظر ، والنى لها دلالة كبيرة فيما نحن بصدده حديث عن أولية الشعر الجاهلى ، أن طائفة من هذ السلبات الدينية ورا سجعاً ، ولكنه ليس سجعاً خالصاً ، ففيها سطور تتراى بينها سائر من الر لم تكتمل لها موسيقاها العروضية ، وكأنها محاولات للرسول إلى النس الموسيقية الدقيقة لهذا الوزن ، أو تجارب لاستكشاف الطريق إليه ، فبعضها يحتاج إلى أكثر من حذف حرف أو زيادة حرف ، أو تعديل كلمة حتى نسنقه موسيقاه العروضية . وليس من شك فى أن هذه النصير تمثل مرحلة الانت من السجع إلى الرجز . وواضح أننا لسنا بحاجة إلى أن نثبت أنها محاولات قديمة موعلة فى القدم ، فالهج قديم منذ أن رفع ابراهيم القواعد من الب وإسماعيل ، ولكن ليس معنى هذا أننا نرجع بهذه المحاولات إلى هذا التار البعيد ، فهذا لا يستقيم مع قضية اللغة وتاريخ ظهورها فى الجزيرة العربية . وربما نستطيع . ولكن أشد حراً مرة أخرى . أن نردها إلى بد ، ظهور الوثنة فى جزيرة العرب . وقد نجد تأييداً لذلك فى خبر يرويه ابن الكلبي فى كت

«الخصاء» وهو سحذ عن بدايه الوثنية بين العرب من ان عمرو بن لحي الكاهن كان له ربي من الجن ، فقال له يوماً « عجل بالمسر والطعن في بهامة ، بالسعد والسلامة » فقال عمرو ، « حبر ولا إفامة » ، فقال الرئي « ايت صف حدة. تجد فيه أصاماً معدة فأوردها بهاماً ولا بهاب . ثم ادع العرب إلى عاداتها نحاب» وهو حبر يعطينا صورة لهذا النداخل أو الاحتلاط بين السجع والحر الذي ظل أنه يرجع إلى بداية ظهور الوثنية في الحريرة العربية ، وليس يعنيا أن يكون هذا الحبر موضوعاً أو مصنوعاً فهو . على كل حال . بصور ما استقر في أذهان الرواة عن أسلوب سجع الكهان في هذا العصر البعيد .

ظهرت هذه المحاولات في هذا التاريخ البعيد ، ثم أخذت تنسجم على ألسنة الشعب العربي حين ارتبطت بحياته التسعة ، وفي أغلب الظن أن هذا الارتباط كان عن طريق الغناء ، وربما كانت البداية مع حدا . الإبل حين أحس الحداة ذلك الاتساق بين حركة أخفاف الإبل على الرمال ، تلك الحركة الربية المطردة . وبين موسيقى الرجز التي تتوالى وحدانها الصوتية في رتابة واطراد . وأخذت الإيقاعات الموسيقية تتضح ، وأصبحنا أمام تطور من الرجز مستقيسة الوزن تكاملت لها قيمتها الصوتية ، واعتدلت فيها مقوماتها الموسيقية ، وفي النصوص الكثيرة التي احفظت بها أنصادر العربية نرى صورة قوية لهذا التطور الموسيقى الذي أصاب الرجز على ألسنة الشعب العربي الذي يملك القدرة الفطرية على هذا التطوير ، والذي يسرت له سليقته السليمة تقويم ما اختل من قيمه الصوتية ، وإقامة ما انحرف من مقوماته الموسيقية .

على هذا النحو استقامت الصورة الموسيقية الدقيقة لبحر الرجز واستقر القلب الصوتي له . ثم ساعدت طبيعته الموسيقية ، وسهولة النظم فيه ، وقرب متناوله من الشعراء ، وطواعيته للتشكيل ، على ذبوعه وانتشاره حتى أصبح الفن الشعبي الذي يتغنى به أفراد الشعب العربي في حياتهم اليومية.

ثم أحدث بعض التعديلات الصوبية بدخل على وحدانه الموسعة مؤدبه بظهور أوزان حديده ، وفي أغلب الظن أنها أوزان البحور دواب، التفعيلة الواحدة ، وربما كان « الكامل » هو أول هذه الأوزان ظهورا بعد الرحر ، أو - بتعبير أدق - استنادا منه، فهو أقرب بحور الشعر العربي إليه ، فليس بين تفعيلة الرحر « مستمعلن » وتفعيلة الكامل « متفاعلن » إلا تحول المقطع الصوتي الأول من سبب خفيف إلى سبب ثقيل ، ومن هنا يخلط الحران إذا دخل الحنن تفعيلات الكامل كلها. وتوالى ظهور البحور ، وكثرت السككلات الموسيقية وتعقدت حتى تكامل للعرب هذا الرصيد الضخم من الأوزان . ومضى الشعراء يجرون تجاربهم على ما يصلون إليه من أوزان ، فظهرت فكرة « البيت » ثم ظهرت « المقطوعة » التي كانت المقدمة الطبيعية لظهور « القصيدة » بعد ذلك .

على أساس هذا التصور للطريق الذي سلكه الشعر العربي من نقطة البداية الغامضة إلى مرحلة الفسدة التي نأحدها عندها معالم الطريق في الوضوح ، نستطيع أن نقترن من الحقيقة التاريخية التأريخية ، من أستاذ الزمان (المتكاثفة) التي طوتها رمال الصحراء ، والتي تأخذ في الكشف ونحن نقترن من عصر البسوس ، لقد بدأ الشعر العربي رجواً مرتبطاً بحياة الشعب العربي اليومية ، ومن الرجز تولدت تشكلات موسيقية جديدة أذنت بظهور فكرة البيت التي كانت بدورها إيذاناً بظهور المقطوعة . تم أخذت المقطوعة تتطور . خاضعة لسنة التطور الحتمية . حتى ظهرت القصيدة الطويلة في عصر البسوس على أيدي تلك الطليعة المبدعة من شعراء هذا العصر: المهلهل بن ربيعة ، والحارث بن عباد ، والفند الزماني ، وحليمة البكرية ، وغسهم من الرواد الأوائل الذين تأخذ الصورة عندهم في الوضوح مؤذنة ببداية عصر التاريخ الأدبي الصحيح للشعر العربي .

ولكننا . مع ذلك . لا نملك أن نقول : هذه هي الحقيقة التاريخية التي

لاشك فيها ، فكل ما ملكه أن يقول : لعلنا الخصفه لأن الحقفة التاريخيه لا تنبئها إلا نصوص بفينيه أو واثق ناسه ، أما القروص والاحتمالات فلا تكفى لإبائها . وقديما قال عمرو بن شيه تلميذ الناقد العربى المعروف محمد ابن سلام « للتعر والتعرا - أول لاسوقف عليه » ، وحديثا يقول بروكلمان : « لا تسنطع روايه مأتورة أن نقدم لنا خبراً صححا عن أولية التعر »

حين نعود إلى الطريق الذى سلكه التعر العربى من بدايته نلاحظ أن النصوص التى وصلت إلينا من عصر ما قبل التاريخ الأدبى ، وهو العصر الذى شهد مرحلة الرجز ومرحلة المقطوعة ، نصوص تظهر فيها لهجات القبائل المختلفة التى ينتمى إليها أصحابها ، وبخاصة نصوص الرجز الذى احتفظ . بسبب شعبيته . بلهجات هذه القبائل فقد كان الرجز - كما رأينا - فنا شعبياً ، ولكنه لم يكن - فى الواقع - فنا شعبياً على مستوى الجزيرة كلها ، وإنما كان فنا شعبياً على مسوى القبيلة - أو بعبارة أخرى - كان فنا محلياً لا يكاد يتجاوز نطاق القبيلة .

ومن هنا احتفظ بكثير من لهجات القبائل وخصائصها المميزة لها ، فكان بهذا مادة طيبة وحقلاً حصياً للغويين والنحاة يجدون فيه شواهدهم على لهجات القبائل ، ونوادير اللغة وعربيتها ، وما شذ على القواعد العامة التى أخضعوا لها النحو العربى ، وحقا كانت بعض نصوص هذا الرجز القديم تبدو كأنها قطع أثرية نادرة من التى يعتر عليها علماء الآثار فى حفرياتهم . ولعل فى هذا ما يؤكد صحة هذه النصوص وبعدها عن شبهة الوضع والانتحال ، على العكس من المقطوعات التى وصلت إليها من هذا العصر والتى يبدو أن السنة الرواة وأقلامهم فى عصر التدوين أدخلت عليها بعض التعديلات اللغوية التى أخضعتها للغة « موحدة » أهدرت منها لهجات القبائل ، إن لم تكن قد اخترعتها احتراعاً ، ووضعها وضعاً على السنة أولئك الشعراء الذين أطلقوا عليهم « أوائل الشعراء » .

أما حين يتقدم بنا الطريق لنضع أقدامنا على بداية عصر التاريخ الأدبى

الصحيح، فإننا نلاحظ أن النصوص الشعرية التي وصلت إلينا من هذا العصر - وهي نصوص منسوبة إلى شعراء - ينتمون إلى قبائل مختلفة تمتد على طول الجزيرة وعرضها - نظمت كلها في لغة مستساغة الخصائص احتفت بها اللهجات القبليّة التي كما نراها في رحر العصر القديم ، وهي ظاهرة أثار التّك في أذهان القائلين بطريقة الانتحال في الشعر الجاهلي ، حين اتهموا هذا الشعر بأنه مصنوع في لغة إسلامية لا تمثّل لهجات القبائل التي ينسب إليها أصحابه ، ولكن النظرة الموضوعية للمسألة بعداً عن التعصب الذي يدفع فيه هؤلاء القائلون بنظرية الانتحال لا تنتهي بنا بصورة قاطعة إلى هذه النتيجة ، ولكنها تنتهي إلى التساؤل : أهذا الشعر موضوع حقاً على الشعراء الجاهليين ، وضعه الرواة في عصر التدوين أم أنه شعر جاهلي صحيح النسب إلى أصحابه ، وأن المسألة تحتاج إلى تفسير آخر ؟

الحقيقة التاريخية الثابتة التي غفل عنها الذين أثاروا التّك في الشعر الجاهلي من هذه الناحية اللغوية هي أن القرن الخامس الميلادي الذي شهد عصر التاريخ الأدبي الصحيح لهذا الشعر شهد تطوراً بعيد المدى في تاريخ اللغة العربية ، وهو ظهور لغة أدبية موحدة ذابت فيه لهجات القبائل واختفت منها الفروق اللغوية التي تعددت بسببها هذه اللهجات ، وأصبحت هي اللغة التي اصطلح الشعراء من شتى القبائل وفي مختلف أرجاء الجزيرة على اتخاذها لغة لشعرهم متسامين بها على لهجاتهم المحلية ، وكأنما شهدت الجزيرة العربية في هذه المرحلة من تاريخها ظاهرة ازدواج لغوي تتمثل في وجود لغة محلية تصطنعها القبائل في حياتها العامة ، ولغة أدبية موحدة بصطنعها الشعراء ، من شتى القبائل في حياتهم الفنية .

ويختلف المستشرقون حول هذه اللغة الموحدة اختلافاً كبيراً أكانت لهجة قبيلة معينة ارتفعت على لهجات القبائل الأخرى ، وفرضت نفسها على

المجتمع الأدبي في هذا العصر ؟ أم كانت لهجة مركبة من لهجات مجموعة من القبائل نقل وجود الاحلاف اللهجي بينها مما ساعد على التوحيد بينها ؟ أم أنها لغة فنية قائمة فوق اللهجات وإن غزتها جميع اللهجات ببعض خصائصها اللغوية ؟ ومن قبل المستشرقين بقرون طويلة اتفق اللغويون العرب على أن هذه اللغة هي لغة قرش التي نزل بها القرآن الكريم ، وأن ذلك يرجع إلى أنها أفصح اللغات العربية وأصفاها وأصرحها وأبعدها عن خسونة البداوة من ناحية ، وعن التأثير بالمؤثرات الأجنبية من ناحية أخرى . والواقع أن هذه التطواف خلف القبائل العربية من أقصى الجزيرة إلى أقصاها يرمى بنا في نيه سحق يجعل الاهتداء إلى الحقيقة أمراً صعباً ، ويجعل الفصل في القضية أمراً عسيراً ، وفي رأيي أن النظرية العربية تقترب من الحقيقة اقتراباً شديداً ، وأن هذه اللغة الموحدة ، كانت نهى الفرض لتصبح هذه اللغة هي اللغة الأدبية التي فرضت نفسها على المجتمع الجاهلي كله . فقد احتضمت مجموعة من العوامل الدينية والاجتماعية والاقتصادية حول مكة أتاح الفرصة لظهور هذه اللغة وفرض سلطانها على المجتمع الأدبي في الجزيرة العربية كلها .

في هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية ، وعلى وجه التحديد في النصف الأول من القرن الخامس الميلادي ، نزل فصي مكة ومعه قبيلة قرش بعد أن أجلى خزاعة عنها ، وبدأت مكة عصرها الذهبي ، وراحت تقوم بدور البطولة على مسرح الجزيرة العربية ، وهو دور هيأته لها قبل كل شيء مكانتها الدينية ، فمنذ أن ظهرت الكعبة بها في أيام إبراهيم وإسماعيل عليهما السلام وهو المدينة المقدسة الأولى في الجزيرة العربية ، وحتى بعد انتشار الوثنية بين القبائل العربية بعد أن حمل عمرو بن لحي الأصنام إلى الكعبة ونصبها فيها ومن حولها ظلت مكة تحتل مكانتها الدينية نفسها ، فقد أصبحت المركز الديني الأول لهذه الوثنية ، تهفو إليها أفئدة العرب ، وتتعلق

بها أبصارهم ، وتهوى إليها فوافلهم فى مواسم الحج ، وراد من نعلق العرب وارتباطهم الروحي بها ماكانوا يرونه من نعلل اليهودية والمسيحية فى بعض المناطق من حبرنهم ، وهو تغفل كان يشر فى نفوسهم شيئاً من الريبة، لأنه يأتى من قبل عناصر أجنبية غريبة عليهم ، فارتبطت هاتان الديانتان فى أذهانهم بأفكار سياسية ، وكأنهم استتبعوا راءهما محاولات للتغلغل السياسى ومد النفوذ الأجنبى إلى بلادهم : من الشرق حيث النفوذ الفارسى ، ومن الشمال حيث النفوذ البيزنطى ، ومن الجنوب حيث النفوذ الحبشى ، ومن هنا كان فزعهم إلى المنطقة الغربية التى طلت بمنأى عن النفوذ الأجنبى حيث مكة حامية الوثنية العربية ، وزاد من ارتفاع هذه المكانة التى كانت لمكة فى نفوس العرب ماكان من عجز الحملة الحبشية التى قادها أبرهة عن دخولها فيما بين سنتى ٥٧٠ ، ٥٧١ فى العام الذى عرف بين العرب بعام الفيل ، فمنذ هذا التاريخ ارتفع شأن مكة ، وزادت قداستها فى نفوس العرب، وأصبحت المدينة الأولى فى جزيرتهم التى تتركز فى أبدىها لا مقاليد الدين فحسب وإنما مقاليد الدين والسياسة جميعاً ، بل أصبحت رمز الخالد لحرية الجزيرة واستقلالها السياسى ، والأمل الحى المتجدد فى قدرتها على الوقوف فى وجه أعدائها المترصين بها من كل جانب .

والى جانب هذا الدور القيادى الذى قامت به مكة على الصعيدين الدينى والسياسى قامت بدور آخر فى المجال الاقتصادى ، لقد كانت بلاد العرب منذ أقدم عصورها التاريخية مسرحاً لحركة تجارية نشطة جعلت بعض المستشرقين يعدون العرب « حملة العالم القديم بين الشرق والغرب » . وكانت التجارة فى أول الأمر فى أبدى اليمينين أصحاب الحضارة العريقة الموغلة فى القدم ، ثم أخذت أزمتها . مع بداية الضعف الذى أخذ يدب فى مملكة حمير منذ القرن الخامس الميلادى . تتحول إلى أيدى الشماليين من أهل مكة .

وساعد على ذلك ما كان من صراع طويل وحروب متصلة بين الدوليين الفارسية والبريطانية مما أدى إلى إغلاق طريق التجارة الشمالى الذى كان يصل بين العراق والشام ، وتحول القوافل التجارية إلى طرق الجزيرة العربية التى كانت تدور حولها على امتداد سواحلها ، أو التى تخترقها عن طريق وادى الرمة بين الحيرة والحجاز ، أو عن طريق القطيف واليمامة ، وقد اتخذت هذه الطرق كلها من مكة نقطة تجمع لها ومركزاً لالتقائها وانطلاقها . ووقفت وراء ذلك ظروف مكة الطبيعية وموقعها الجغرافى فى منتصف طريق القوافل بين اليمن والشام ، وانتهاء الطرق الممتدة من السواحل الشرقية إليها . تم توفر الماء العذب الذى تكفلت به بئر زمزم الثرية الدفاقة بالماء ، ووجود الكعبة بها . وما يترتب عليه من تجمع العرب من شتى أرجاء الجزيرة فى مواسم الحج التى كانت أيضاً مواسم للتجارة . وهى مواسم ظهرت معها مجموعة من الأسواق التجارية تلتقى عندها القوافل التجارية ، ويتجمع فيها تجار الجزيرة من شتى القبائل . وفعلاً شهدت المناطق القريبة من مكة والمحيطه بها ذلك الثالوث المشهور الذى يتألف من عكاظ ومجنة وذى المجاز .

ومن بين هذا الثالوث التجارى يلمع اسم عكاظ التى لم تكن سوقاً تجارية فحسب ، وإنما كانت أيضاً سوقاً اجتماعية وسوقاً أدبية ، حتى لتتراعى فى تاريخ العصر الجاهلى كأنها مهرجان من مهرجانات الإغريق التى كانوا يحتفلون بها فى أعياد آلهتهم . وحقا لقد لعبت عكاظ دوراً كبيراً فى حياة العرب الأدبية ، فقد كانت مهرجاناً أدبياً ضخماً يقام كل عام فى موسم الحج ، ويتوافد عليه شعراء القبائل وخطباؤهم فيتبارون أمام الجماهير الوافدة من شتى أرجاء الجزيرة للحج والتجارة ، ويحكم بينهم حكام لهم منزلتهم الأدبية ، تضرب لهم فيها قباب مميزة يقصد إليها المتبارون ليعرضوا عليهم أعمالهم الأدبية . وفى كتب التاريخ والسيرة والمصادر الأدبية صورة لهذا النشاط الأدبى الذى كانت تشهده عكاظ كل عام ، فقد ألقى بها قس بن ساعدة الإيادى

خطبته المشهورة التى استمع إليها النبى * قبل بعثته ، وفيها كانت تضرب للنائفة الذبياني قبة من آدم يفد عليه فيها التعراء ، لينشدوه شعرهم وبحكم بينهم ، وخر حكومته بين الأعشى وحسان والخنساء مشهور فى تاريخ العصر الجاهلى ، وفى أغلب الظن أن لغة قرىش كانت هى اللغة السائدة فى هذه الأسواق ، وأن هذا كان يعمل فى قوة وإلحاح على التفريب بينها وبين لغات القبائل الأخرى التى كانت تفد عليها من شتى أرحاء الجزيرة بلهجاتها المحلية المختلفة .

ومعنى هذا أن أسبابا متعددة دينية وسياسية واقتصادية كانت تعمل منذ القرن الخامس على أن تحتل مكة مكان الصدارة فى الجزيرة العربية ، وأن تصبح لغتها هى اللغة الموحدة فى مجتمعها الأدبى بعد أن مرت بالمرحلتين اللغويتين اللتين أشرنا إليهما : مرحلة الاستيعاب ومرحلة التنقية وهما مرحلتان هيات لهما فرص النجاح ظروف مكة فى هذه الفترة من تاريخها ، وما كانت تتيحه من التفاف العرب حولها ، واتجاه أنظارهم إليها ، واجتماع وفودهم عندها فى مواسم الحج ، ومرور قوافلهم التجارية بها . أو نزولهم بأسواقها ، وشهود مهرجاناتها الأدبية التى كانت تعقد بها . من هنا لم يكن غريباً . بل كان أمراً طبيعياً . أن تشرق الشمس من بين جبالها على يد النبى القرشى إيدانا بوحدة الجزيرة العربية كلها وحدة دينية وسياسية ولغوية .

الفصل الثانى

فى القرن الخامس الميلادى : بدأت قافلة الشعر الجاهلى رحلتها التاريخية بعد أن مهد لها الطريق أولئك الرواد الأوائل الذين انتهى دورهم بظهور القصيدة العربية فى صورتها التى استقرت عليها فى عصر البسوس ، ولكننا لا نكاد نغضى فى الطريق خلف الركب المنطلق فى أعماق الصحراء ، حتى تلقانا عاصفة تحاول أن تفسد علينا رحلتنا بما تسفيه من رمال تعفى بها على آثار القافلة التى تتبع خطاها ، لقد أخذت العاصفة تثير من حول القافلة عباراً من التسك الثقيل : إلى أى مدى نستطيع أن نطمئن إلى أن هذه الآثار التى نراها على الرمال هى حقاً آثار القافلة ؟ ولم لا تكون آثار قافلة أخرى سلكت الطريق نفسه ومضت تترسم نفس الخطى ؟ وانطلقت من أعماق العاصفة صيحات تشكك فى هذه الآثار ، وظهرت أشد عقبة اعترضت طريق القافلة ، وتراءت على الأفق قضية الانتحال فى الشعر الجاهلى .

ولنرجع إلى بداية العاصفة لنرى كيف بدأت نذرها ؟ وكيف تجمعت حتى أوشكت أن تقف بناً فى بداية الطريق ؟

كان الرواة منذ العصر الجاهلى يتلقون الشعر ويحفظونه ويروونه شفويةً ولم يثبت بصورة يقينية أن العرب الجاهليين كانوا يكتبون شعرهم ، وإنما الثابت أنهم اعتمدوا على الرواية الشفوية فى حفظ هذا الشعر وتسجيله ، ومن الحق أنهم كانوا يعرفون الكتابة فى بعض بيئاتهم ، وخاصة المدن المتحضرة مثل مكة ، ولكن من الحق أيضاً أنهم لم يستخدموها فى تسجيل النصوص الأدبية التى أنتجها شعراؤهم وخطباؤهم ، وإنما اعتمدوا عليها فى كتابة العهود السياسية والاتفاقيات التجارية التى كانت تتصل بحياتهم الاقتصادية ، وأما ما يروى عن كتابة المعلقات وتعليقها على الكعبة ، وما يروى عن الملك العمان بن المنذر من أنه كان يأمر بكتابة قصائد الشعر العربى التى تعجبه

وحفظها فى خرائن قصره الأبيض بالحيرة ، فإنها أمور لم تثبت تاريخيا ، وليس بين أيدينا من الوثائق ما يؤكد هذا ، ومن هنا نستطيع القول بأن الشعر العربى لم يدون فى العصر الجاهلى ، وإنما وصل إلى رواة العصر الإسلامى عن طريق الرواية الشفوية .

كان لكل شاعر رواة يلازمونه ويأخذون عنه شعره فيحفظونه ويذيعونه بين الناس ، وكانت القبائل تحرض على رواة شعر شعرائها وإذاعته بين الناس ، لأنه سجل مفاخرها ودبوان أمحادها ، وظل الأمر على هذه الصورة طوال القرن الأول بعد الإسلام على الرغم من انتشار الكتابة بين العرب واعتمادهم عليها فى كثير من شئون حياتهم ، فالرواة يروون شعر أساتذتهم من الشعراء من ناحية ، والقبائل تروى شعر شعرائها من ناحية أخرى ، وإذا كان الحديث النبوى - على قداسته وأهميته - لم يدون فى هذا القرن ، فمن غير المعقول أن يكون العرب قد دونوا شعرهم فيه ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن العرب فى هذه المرحلة من تاريخهم شغلوا بأمرين أكثر من غيرهما : القرآن الكريم وحفظه وفهمه وتعليمه الناس ، ثم الإسلام ونشره فى أرجاء الأرض . فلم يفكروا فى تدوين شعرهم اعتماداً منهم على ذاكرتهم الواشية وحافظتهم القوية .

ويأتى القرن الثانى ، ويبدأ عصر التدوين ، يأخذ العلماء العرب وغير العرب فى وضع أصول الثقافتين العربية والإسلامية ، ويبدأ التفكير فى جمع الشعر العربى وتدوينه ، وكانت البداية تلبية لحاجات العلوم العربية والدينية التى كان العلماء يضعون قواعدها وأصولها ، لأن هذا الشعر هو الذى يمد هؤلاء العلماء بشواهدهم التى يستخرجون منها قواعد علومهم ، ويضعون على أساسها أصولها ، ومن هنا بدأ العلماء بوجهون اهتمامهم إلى هذا الشعر يجمعون نصوصه وأخباره من أقواه الرواة ومن القبائل المختلفة ، ويسجلونها فى صحف لتكون بين أيدي من يطلبونها من علماء اللغة والنحو والعروض

ومفسرى القرآن الكريم ، نم تطورت الامور فأصبح جمع الشعر القدم عرضا لداته ، وعاية يقصد إليها لا من أجل خدمه العلوم الأخرى ونليه حاجاتها ، وإنما من أجل أن هذا الشعر يمثل حراً من التراب العربى ، وقطعة من الحضارة العربية ، وحانبا من جوانب الثقافة الأدبية فى هذا العصر .

فى هذه المرحلة ظهر رواة احترفوا جمع الشعر العربى من مصادره التفوية المختلفة ، واتخذوا من ذلك عملاً بفرعون له وتخصصون به ، ومضى هؤلاء الرواة المحترفون يتجهون إلى البادية ، المصدر الأصيل للشعر ، بجمعون من أبنائها ما يروونه لهم من أشعار القبائل الكثيرة الضاربة فى أرجائها . وفى هذه المرحلة أيضا أخذت جماعات من الأعراب يفدون على الأمصار الإسلامية ، وخاصة الكوفة والبصرة ، يحملون معهم بضاعة من الشعر القديم وغريب اللغة وأخبار العرب لببيعوها للرواة المحترفين المقيمين فى هذه الأمصار ، وهى بضاعة كانت تجارتها رائجة فى هذا العصر، وكانت تدر على أصحابها ربحاً وفيراً ، ومعنى هذا أنه كانت هناك رحلتان : رحلة من المدن إلى البادية يقوم بها الرواة المحترفون من أجل جمع اللغة والشعر والأخبار من أبناء القبائل الذين لا يزالون يحتفظون بذاكرة قوية تتيح لهم حفظ التراث الأدبى القديم لقبائلهم ، ورحلة من البادية إلى المدن يقوم بها الأعراب الذين اتخذوا من بيع اللغة والشعر والأخبار تجارة يتكسبون منها فى هذه المراكز الثقافية التى كانت تزخر فى هذا العصر بالعلماء والرواد .

واستمرت هاتان الرحلتان قمدان الرواة بسيل لا ينقطع من اللغة والشعر والأخبار تلقاه هؤلاء الرواة وراحوا يسجلونه حرصاً عليه من الضياع ، ورغبة فى الاحتفاظ به ، والرجوع إليه عند الحاجة ، وأخذوا بأسلوب العصر فى تدوين العلوم وتسجيلها . وبرزت مدينتان كثر فيهما هؤلاء الرواة المحترفون ، واتجهت إليهما قوافل الأعراب الخارجين من البادية من أجل هذه التجارة الغريبة ، وهما البصرة والكوفة، وكان على رأس مدرسة البصرة أبو عمرو بن العلاء ، ثم ظهر

من بعده حلف الأحمر والأصمعي وأبوريد وأبو عبيدة وابن حبيب والسكري ، وغيرهم رواة كثيرون. أما مدرسه الكوفة فكان على رأسها حماد الراوية ، ثم جاء من بعده المفضل الصبي وأبو عمرو الشيباني وابن الأعرابي وابن السكيت وآخرون غره ، وعرف البصرة بأنها أكثر دقة وتسداداً في قبول الشعر من الكوفة التي عرفت بأنها أقل دقة وأند نسامحاً ، بل عرفت بأنها أكثر وضعاً وتزييفاً على الشعراء القدماء ، وربما كان هذا راجعاً إلى أن رأس رواة البصرة ، وهو أبو عمرو بن العلاء ، كان ثقة صدوقاً ، ولم يكن منهما في دينه أو خلقه ، وهو - قبل كل شيء - أحد القراء السبعة المشهورين ، في حين كان رأس رواة الكوفة ، وهو حماد ، حليعاً مستهترا رنديفاً سكيراً متهماً في دينه وخلقهم جميعاً ، ومن هنا كان العلماء يطمنون إلى رواية البصرة أكثر من اطمئنانهم إلى رواية الكوفة ، ولكن ليس معنى هذا أن كل رواية الكوفة متهمون ، أو أن كل رواية البصرة موثقون ، فقد كان في الكوفة رواة ثقات كالفضل الذي لم يتك في روايته أحد ، وكان في البصرة رواة « نهج » من مثل خلف الذي عرف بكثرة وضعه وتزييفه وانتحاله للشعر القديم .

على هذه الصورة وصل إلينا الشعر الجاهلي ، حملته فوافل الرواة في رحلة شقوية استمرت طوال القرن الأول ، ثم بلقفته أيدي رواة محترفين راحوا يسجلونه ويدونونه مع بداية عصر التدوين في القرن الثاني . وكانت النتيجة الطبيعية لذلك أن كثيراً من نصوص هذا الشعر اضطربت روايتها ، واختلفت زياداً ونقصاً على السنة الرواة ، شأنها في ذلك شأن كل خبر تتداوله الألسنة وتتناقله الشفاه ، هذا بالإضافة إلى النتيجة التي لم يكن هناك مفر منها ، وهي أن هذه الرحلة الشقوية الطويلة أضاعت كثيراً من نصوص هذا الشعر ، وفي هذا قال أبو عمرو بن العلاء عبارته المشهورة :

« ما انتهى إليكم مما قالت العرب إلا أقله ، ولو جاءكم وافراً لجاءكم علم وشعر كثير » ومعنى هذا أن علماء القرن الثاني حين فكروا في جمع

السعر الجاهلى لم يحدوا بين أيديهم الا فللأمله ، بل لم يحدوا منه إلا افله ،
وحنى هذه الثلة القليلة لم يصل سليمة صحيحه . وإنما وصلت وفيها كثير من
التحريف والاضطراب والاختلاف .

على أن أخطر ما نعرض له هذا السعر فى أثناء هذه الرحلة التسوية
الطويلة ما أصابه من بعض الرواة الذين استباحوا لأنفسهم الوضع والتريف
والانتحال على الشعراء القدماء ، ونسبة ما لم يقولونه إليهم . ومنذ وقت مبكر
تنبه العلماء والنقاد إلى ذلك ، وسجلوه فى ملاحظات متفرقة احتفظ بها
المصادر الأدبية المختلفة ، وفى كتاب الأغاني وغيره من المصادر القديمة أمثلة
كثيرة لهذه الملاحظات الفردية التى تمثل المرحلة المبكرة أو الخطوات الأولى فى
طريق دراسة قضية الانتحال دراسة علمية منظمة ، وهى دراسة كان أول من
التفت إليها محمد بن سلام الجمحى فى مقدمة كتابه « طبقات فحول
الشعراء » .

وقد حاول ابن سلام أن يصع فى مقدمته بعض القواعد للنظر فى هذه
القضية ، ولكنه لم يستطع إلى أن يتحول بها إلى نظرية علمية متكاملة ،
ومع ذلك فقد تنبه إلى أهم جوانبها ، فالشعر الجاهلى دخله انتحال كثير لأن
العرب لم يدونوه فى عصره ، وإنما اعتمدوا على ذاكرتهم فى حفظه ، فلما جاء
عصر التدوين لم يجدوا بين أيديهم كتاباً مكتوباً أو ديواناً ، فاختلط عليهم
الصحيح من هذا الشعر بالمزيف منه ، وأصبح التمييز بينهما عسيراً إلا على
المحتصن بهذا العلم الخبراء به الذين أكسبتهم كثرة الممارسة والدراسة خبرة
تشبه خبرة الصرّفى فى تمييز زائف الدراهم من صحيحها . ثم مضى ابن سلام
بعد ذلك يبحث عن الأسباب التى دعت إلى الوضع والانتحال ، وانتهى إلى
أنها ترجع إلى عاملين أساسيين : العامل الأول القبائل التى استقلت شعر
شعرائها فى عصر التدوين إما لأنه . فى حد ذاته . قليل ، وإما لأن كثرت قد
ضاعت فى أثناء رحلته الشفوية ، فراحت تنزّد فيه وتتكثر ، وتضيف إلى

شعرانها مالم يقولوه وفى هذا يقول : « فلم راحت العرب رواة الشعر وذكر أيامها ومآثرها استقل بعض العشائر شعر شعرانهم ومادهم من ذكر وقائعهم ، وكان قوم قلت وقائعهم وأشعارهم ، وأرادوا أن يلحقوا بمن له الوقائع والأشعار ، فقالوا على ألسن شعرانهم « والعامل النابى الرواة الذين احترفوا الرواية واتخذوا منها تجارة رابحة رابحة ، فمضى بعضهم يتزبد على الشعراء وينسب إليهم مالم يقولوه ، ترويحاً لهذه التجارة ، واستكثاراً من الريح فيها ، وفى هذا يقول « ثم كانت الرواة بعد فزادوا فى الأشعار » .

وقد لاحظ ابن سلام أن هؤلاء الرواة صنفان : رواة كانوا يجيدون صناعة الشعر ، ويحاكون به الجاهليين محاكاة دتيفة ، ويستغلون هذه القدرة الفنية على تزييف الشعر ونحله على القدماء ، من أمثال حماد الرواية الذى وضع على القدماء شعراً كثيراً وأدخله فى أشعارهم ، وفى هذا يقول ابن سلام : « وكان أول من جمع أشعار العرب وساق أساديتها حصاد الرواية وكان غبرموثوق به ، وكان ينحل شعر الرجل غيره ويزيد فى الأشعار » وأما الصنف الآخر فأولئك الرواة الذين لم يكونوا يجيدون صناعة الشعر أو يحسنون تقليده ، فهم لذلك قاصرون عن الانتحال والتزييف ، ولكنهم ، لثقله بقصرهم بالشعر وضعف علمهم به . كانوا يقبلون كل ما برويه الرواة دون تثبيت منه أو تأكد من صحته ، بل دون محاولة لتحرى الحقيقة أو تصحيح الرواية ، وهؤلاء الرواة كان أكثرهم من رواة السير والأخبار فلم تكن نعينهم صحة الأشعار أو زيفها بقدر ما يعينهم مافيه من معلومات تاريخية ، وقد مثل ابن سلام لهؤلاء الرواة بابن اسحاق صاحب السيرة النبوية الذى قبل فيها من الأشعار الموضوعة ما أفسد به تاريخ الشعر العربى إفساداً شديداً ، وقد سئل عن ذلك فاعتذر اعتذاراً قبيحاً وقال « لا علم لى بالشعر ، إنما أوتى به فأحمله » .

وتنبه ابن سلام أيضاً إلى مسألة اللغة وأهميتها فى قضية الانتحال ، فلاحظ أن العرب الجنوبيين كانوا يتكلمون لغة تختلف عن العربية الفصحى

اللى كان سكلهم بها الشمالين ، ويقل قول ابى عمرو بن العلاء ، « ما لسان حمير وأقصى السم بلسانا ، ولا عربنهم بعربنا » ، وانتهى من ذلك إلى رفض ما يرويه الرواة لشعراء حويص لم يعرف عنهم أنهم هاجروا إلى الشمال ، وأيضاً إلى رفض ما يروى من شعر للأمم السائدة كعاد ونمود معتمداً على مسألة اللغة من ناحية ، وعلى انقطاع أخبار تلك الأمم بدلاله ما يحكيه القرآن الكريم عن إفنائهم وإهلاكهم من ناحية أخرى ، بل لقد ذهب إلى أبعد من ذلك فتسك فيما يروى من شعر للعرب الشماليين المغرقين في القدم على أساس أن الشعر في هذه المرحلة المبكرة من تاريخه لم يكن إلا أبياتاً قليلة تجرى على ألسنة الشعراء في بعض المناسبات ، فليس من الطبيعي أن نقبل ما يرويه الرواة لهم من أشعار كبيرة أو قصائد طويلة ، وهو يقول في ذلك : « ولم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ، وإنما قصدت القصائد وطول الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم بن عبد مناف » .

على هذه الصورة وضع ابن سلام الأسس الأولى لقضية الانتحال ، ولفت أنظار العلماء من بعده إلى أهم المشكلات التي تثار حولها ، فهناك انتحال في الشعر القدم ، لانسك في ذلك ، ولكن هناك شعراً غير قليل نستطيع الاطمئنان إليه ، وعلماء الشعر الخبيرون به يستطيعون أن يميزوا بين ما هو منتحل موضوع وما هو صحيح النسبة لأصحابه ، ومعنى هذا - في عبارة أخرى - أن الشعر الجاهلي لم يذهب كله أدراج الرياح ، وإنما عاشت منه بفية صالحة نستطيع أن نتقبلها ونظمن إليها ، ولكن على الرغم من هذا النظر العلمي الدقيق الذي تميز به ابن سلام لم يوفق في تطبيق منهجه تطبيقاً عملياً على الشعر الذي أورده في كتابه ، فقد روى أشعاراً لشعراء قدماء مغرقين في القدم على أنها من صحيح الشعر ، كما روى أشعاراً لشعراء أحدث منهم عهداً يبدو عليها الوضع والانتحال ، وكان يجدر به أن يضرب صفحاً عن روايتها تطبيقاً لمنهجه النظري الدقيق الذي أعلنه في مقدمته .

وبهذا التفكير فى قضية الاسحال وكأنما اطمأن العلماء إلى آراء ابن سلام وفعوا بها فلم يضيفوا إليها حديثاً ، حتى جاء العصر الحديث ودخل المستشرقون مجال البحث فى الشعر الجاهلى ، فلفتت أنظارهم آراء ابن سلام وغيره من العلماء القدماء ، فمضوا إلى موضوع الاسحال يعاودون النظر فيه

وكان أول من أنار الحديث حول هذا الموضوع منهم نولدكه الألمانى فى سنة ١٨٦٤ ، ثم تتابع المستشرقون من بعده لانكاد أحدهم يتحدث عن الشعر الجاهلى حتى يتعرض لقضية الانتحال، وتقف عندها ليدلى برأيه فيها من أمثال آلود وموير وباسيه وبروكلمان . ولعل أهم من آثاره هذه القضية ولفت إليها الانظار بقوة المستشرق الإنجليزى مرحليوث الذى طلع على الباحثين فى سنة ١٩٢٥ بمقالته المشهورة التى نشرها فى عدد يوليو من مجلة الجمعية الملكية الآسيوية تحت عنوان « أصول الشعر العربى » ، وفيها يضع هذه القضية فى صورة نظرية علمية ، ولكنه صورة متطرفة ، فقد اتهم الشعر الجاهلى كله بالانتحال ويأتى موضوع بعد الإسلام ، مستنداً على ذلك إلى ثلاثة أدلة أساسية :

الأول : أن ما وصل إلينا من هذا الشعر لا يمثل حياة الجاهليين الدينية، فهو لا يعطىنا صورة عن الوثنية الجاهلية وما فيها من إله متعددة ، ولا صورة عن المسيحية التى كانت منتشرة فى الجزيرة العربية قبل الإسلام وما تقول به من عقيدة التثليث، وإنما يبدو شعراً إسلامياً ، ويبدو أصحابه مسلمين يعرفون التوحيد والقصص القرآنى وما دعا إليه الإسلام من إيمان بالبعث والحساب والجزاء ونحو ذلك .

والدليل الثانى : أن هذا الشعر لا يمثل لهجات القبائل المختلفة التى كانت تتكلم بها فى العصر الجاهلى ، ولا يمثل الخلاف الواسع بين لغة الشماليين ولغة الجنوبيين، وإنما تبدو اللغة فى جميع نصوص هذا الشعر ذات وحدة ظاهرة ، وهى فى حقيقة الأمر اللغة التى نزل بها القرآن بعد ذلك .

والدليل الثالث أن النقوش التي كُتِف عنها في اليمن ، والتي تمثل حوانب من الحصار العربية الجنوبية ، لا تدل على وجود أى نساط أدبى فى هذه المنطقة المتحصنة من الجزيرة العربية القديمة ، فكيف نتصور أن يكون للشماليين المتخلفين حضارياً نشاط أدبى ضخم على الصورة التي يمثلها ذلك التراث الشعري الذي ينسب الرواة لشعرانهم ؟

وينتهى مرحليون إلى أن الشعر الجاهلى ليس جاهلياً ، ولكنه شعر نظم بعد الإسلام ، وزيفه رواة مسلمون يجيدون التزييف ، ونسبوه إلى الجاهليين وبعد مرحليون شغل المسنشقون بفضية الانتحال ، وظهر اتجاهان مختلفان : اتجاه يتابعه فى نظريته مندفعاً خلفه فى اتهام الشعر الجاهلى كله بالتزييف ، واتجاه يحالفه ويحاول الاعتدال فى دراسة هذه القضية وعدم الاندفاع فى أحكامها . ومن بين هؤلاء المعتدلين يبرز المستشرق الإنجليزي لابل الذي سجل آراءه فيها فى مقدمته للمفضليات وفى مقدمته لديوان عبيد بن الأبرص ، ولايل فى آرائه لا يندفع اندفاع مرحليوب ولا يتطرف تطرفه ، فهو يعترف بأن الشعر الجاهلى فيه منتحل ، ولكنه لا يتسع بدائرة الاتهام لتشمل هذا الشعر كله ، وذلك لأن هذا الشعر اتصلت روايته من العصر الجاهلى إلى عصر التدوين ، فوصلت كثير من نصوصه إلى رواة هذا العصر سليمة صحة ، وإن لم يمنع ذلك من تعرض طائفة منها لبعض التحريف أو التفسير ، وهذا أمر طبيعى تتعرض له كل المرويات الشفوية ، ومن الحق أن هناك نصوصاً منتحلة أضافها بعض الرواة من أمثال حماد وخلف إلى القدماء ، ولكن وراء هذه النصوص نصوصاً كثيرة صحيحة نستطيع أن نعرفها عن طريق روايتها ودراسة خصائصها الفنية المميزة لها . وتقاليد الشعر فى القرن الأول للهجرة ولغته التي نظم فيها تؤكدان وجود شعر جاهلى يعد هذا الشعر الإسلامى امتداداً له عبر كل المرويات الشفوية ، ومن الحق أن هناك نصوصاً منتحلة أضافها بعض الرواة من غاذج فنية راحوا يقلدونها ويحاكونها ويضيفون على غرارها ، ويدون هذه النماذج يصعب على هؤلاء الرواة التزييف والتقليد ..

ويظهر طه حسين ، ويحاول أن يصع القضية فى شكل علمى معتمداً بصفة خاصة على ابن سلام من القدماء ، ومرجليوت من المحدثين . ففى سنة ١٩٢٦ أصدر كتابه المشهور الذى أثار من حوله ضجة ضخمة وخصومة شديدة « فى الشعر الجاهلى » ، والذى أعاد إخراجہ فى العام التالى باسم « فى الأدب الجاهلى » وفيه يتحدث عن هذه القضية حديثاً طويلاً مفصلاً يستغرق منه أربعة فصول ، أو - كما يسميها - أربعة كتب .

بدأ طه حسين مناقشته لهذه القضية بحديث عن الأسباب التى دفعته إلى الشك فى الشعر الجاهلى ، وردھا - متأثراً بمرجليوت - إلى سببين أساسيين : الأول أن هذا الشعر لا يمثل حياة الجاهليين الدينية والعقلية والاقتصادية والسياسية ، فليس فيه أى إشارة إلى هذه الجوانب من حياتهم ، والثانى أنه لا يمثل اللغة الجاهلية لا من حيث اختلاف لغة الشماليين عن لغة الجنوبيين ، ولا من حيث اختلاف لهجات القبائل ، وإنما يبدو كله منظوماً فى اللغة الشمالية ، وهى تلك العربية الفصحى التى نزل بها القرآن والتى هى لغة الشعر بعد ظهور الإسلام ، وينتهى طه حسين من ذلك إلى « أن الكثرة المطلقة مما نسميه أدباً جاهلياً ليست من الجاهلية فى شئ » ، وإنما هى منتحلة بعد ظهور الإسلام ، فهى إسلامية تمثل حياة المسلمين وميولهم وأهواءهم أكثر مما تمثل حياة الجاهليين » . ثم يقول « وأكاد لا أشك فى أن ما بقى من الأدب الجاهلى الصحيح قليل جداً ، لا يمثل شيئاً ، ولا يدل على شئ ، ولا ينبغى الاعتماد عليه فى استخراج الصورة الأدبية الصحيحة لهذا العصر الجاهلى » .

وينتقل طه حسين بعد ذلك إلى دراسة الأسباب التى دفعت رواة الأدب الجاهلى إلى الانتحال ، وهى السياسة والدين والقصص والشعرية والرواة ، ثم يعنى بعد ذلك إلى دراسة تطبيقية لنظريته ، فيقف أولاً عند شعراء اليمن وربيعه ، فينكر أكثر ما يرويه الرواة لهم من أشعار ، وما يقصونه عنهم من أخبار ، وينتهى - بعد دراسة مستفيضة لطائفة منهم - إلى رفض كل ما نسب

إلى شعراء اليمن من شعر لأنه وصل إلينا فى لغة لم يكونوا يتكلمون بها وهى اللغة الشمالية ، ورفض أكثر ما سبب إلى شعراء ربيعة لأنه شعر تكلفه الرواة والقصاص تحت تأثير التنافس السياسى والعصبية الموروثة بين ربيعة ومضر . ثم ينتقل بعد ذلك إلى شعراء مضر ، ولكنه يقف منه موقفا معتدلاً ، لا يتطرف ولا يندفع ولا يبالغ كما فعل مع شعراء اليمن وربيعه ، فهو لا يستبعد وجود شعر مضرى ، ولكنه يؤمن بأن أكثر هذا الشعر قد ضاع ، ولا سبيل إليه ، وأن القليل الذى وصل إلينا منه مضطرب بكثرة فيه التحريف والتغيير ، واختلاف الروايات ، كما يكثر فيه الوضع والانتحال حتى لبصبح من المستحيل تصفيته وتخليصه مما لحق به ، ويرى أن محاولة النصفية هذه تحتاج إلى عمليات معقدة ومقاييس مركبة تتصل بالألفاظ والمعانى ، وبأمور أخرى فنية وتاريخية ، وصرب مثلاً لذلك مدرسة أوس بن حجر ، أو كما يسميها المدرسة الأوسية الزهيرية ، فهى تمثل اتجاهًا فنيًا محددًا واضح المعالم متميز الخصائص فى الشعر الجاهلى ، بحيث نستطيع - من خلال دراسة هذا الاتجاه الفنى - أن نتعرف إلى شعر هذه المدرسة وتميزُ الصحيح منه من المنحول .

على هذه الصورة تحولت قضية الانتحال إلى نظرية علمية متكاملة تبحث فى الأسباب والدوافع ، وتصطنع المنهج النظرى والمنهج التطبيقى ، ولكن الأمر الذى لا شك فيه أن تحول القضية بهذه الصورة طبعها بطابع المبالغة والاندفاع والتطرف والشطط ، والمسألة الحاسمة فى الموضوع أن الشعر الجاهلى اتصلت روايته الشفوية منذ عصره حتى عصر التدوين اتصالاً مستمرا ، ولم تنقطع سلسلة الرواة الذين حملوه طوال هذه الرحلة الشفوية ، وأن هذه الرواية أحيطت بسياج قوى من العناية والدقة ، ونجى الحقيقة ومحاولة التثبيت والتأكد من صحة ما يحمله الرواة من نصوص . وقد نصّ القدماء فى كثير من المواضع على أبيات وقصائد اتهموا رواتها بأنهم وضعوها ، أو شكوا فى صحة نسبتها إلى أصحابها ، وبذلوا جهوداً كبيرة من أجل تصفية هذا التراث الضخم الذى

حمله إلهم الرواة . ومعنى هذا أن القدماء لم يكونوا فى غفلة من الأمر ، ولم يتقبلوا تقبلاً أعمى كل ما حملته الرواة لهم ، وإنما وقفوا لهم بالمرصاد ينتبعون رواياتهم ، ويفحصونها ويتكفون فيما يتهمونه منها ، ويتقبلون ما يطمنون إليه ، ومن أجل ذلك عدلوا رواية وجرحوا رواية آخرين ، وهذا أمر طبيعى لأنه من غير المعقول أن يكون كل الرواة الذين حملوا التراث العربى وضاعين منتحلين كذابين ، أو أن يكون كل الرواة جميعاً عصبه من المزيفين لاهم لهم إلا تزيف النصوص واختراع الأخبار وافتعال الروايات . ولكننا - مع ذلك - لا نستطيع أن ندعى أن الشعر الجاهلى وصل إلينا كما نطق به أصحابه ، وإنما لابد من أن يكون قد أصابه شئ من التغير والتحريف فى ألفاظه وعباراته ، أو فى ترتيب أبياته وعددها ، وأيضاً لابد من أن يكون قد أصابه شئ من عبث الرواة وتزيدهم ، فهذه كلها ظواهر طبيعية مع كل رواية شفوية .

وبهذا نستطيع أن نضع قضية الانتحال فى وضعها الدقيق فى غير مبالغة أو مغالاة أو تجسيم للظواهر الطبيعية ، فالشعر الجاهلى حملته إلى عصر التدوين قوافل الرواة فى رحلتها الشفوية ، وفى أثناء هذه الرحلة ضاع أكثره ولم يصل إلينا إلا أقله ، وهذا القليل الذى وصل إلينا أصابه كثير أو قليل من التحريف والتغير ، ولحقه شئ من عبث الرواة وتزيدهم وانتحالهم ، ولكن هذا لا يعنى أن الشعر الجاهلى كله منتحل وموضوع ، ففيه - بدون شك - منتحل وموضوع ، ولكن فيه أيضاً ما هو صحيح النسبة إلى أصحابه ، أما تلك الاتهامات التى تكال جزافاً له ، والتى تنتهى إلى الحكم عليه بأنه كله موضوع ومنتحل ولا صلة له بالعصر الجاهلى لأنه من وضع رواة العصر الإسلامى وانتحالهم ، ففيها كثير من الظلم والتجنى والمغالطة . فليس صحيحاً أن الشعر الجاهلى لا يصور جوانب الحياة الجاهلية ، ففيه تصوير دقيق لكثير من جوانب هذه الحياة الاجتماعية والاقتصادية والدينية والسياسية ، لأن هذا الشعر - ببساطة - كان مرتبطاً بحياة القبائل ارتباطاً وثيقاً ، ومن هنا قالوا

عبارتهم المشهورة «التعرب ديوان العرب» . وفى شعر شعراء القبائل تصوير الحياة قبائلهم الاجتماعية ، وما تنطوى عليه من تقاليد وعادات وقيم ومثل ، وفى شعر الصعاليك الخارجين على قبائلهم تصوير للحياة الاقتصادية ، وما كان يعانيه مجتمعهم من مشكلاتهم وما اتجه إليه دعائهم من محاولات لحلها ، وفى المصادر الأبية شعر كثير عن الحياة الدينية سواء الوثنية أو المسيحية أو الحنيفية ، وفيها أيضا شعر كثير يصور الحياة السياسية سواء ما يتصل منها بسياسة القبائل الداخلية ، أو ما يتصل منها بسياساتها الخارجية مع المناذرة والفساسنة وكندة واليمن . أما مسألة اللغة واللهجات فمن الباطن أن التعرب الجاهلى لا يتجاوز عمره قرنا ونصف قرن قبل الإسلام ، أو - على أبعد تقدير - قرنين من الزمن ، وأن هذه المرحلة من تاريخ الجزيرة العربية شهدت تقارباً بين لهجات القبائل ظهرت فى أعقابها لغة أدبية موحدة ذابت فيها الفروق اللهجية ، وهى لغة قريش التى سيطرت على المجتمع الأدبى فى الشمال والجنوب ، وكان هذا إرهاصاً لظهور الإسلام ونزول القرآن الكريم بها .

والحقيقة التى يؤيدها الواقع التاريخى والأدبى أن قضية الانتحال فى وضعها الذى انتهت إليه عند مرجليوث وطه حسين تبدو على قدر كبير من المبالغة والتطرف والاندفاع ، وفى أغلب الظن أن نظرات ابن سلام - على قدم العهد بها ، بل ربما من أجل قدم العهد بها - لا تزال هى أدق الآراء التى قيلت فى هذه القضية ، وأشدّها اعتدالاً واقترباً من الحقيقة ، فهى - ببساطة - آراء عالم كان أقرب إلى عصر التدوين من الباحثين المحدثين ، فهو أدرك بمشكلات الرواية والرواة منهم .

وفى ظنى أننا الآن فى حاجة إلى إعادة النظر فى هذه القضية ، ودراستها من جديد دراسة موضوعية مجردة من الجموح والشطط وتحكم الأهواء فيها . وربما كان خير منهج نستطيع اصطناعه فى هذه الدراسة الموضوعية بحيث نضع حداً لها ينتهى عنده كل جدل حولها هو منهج علماء الحديث الذى اصطنعوه

حين أخذوا ينظرون فيما تجمع لديهم من أحاديث رسول الله ﷺ عن طريق الرواية التفسيرية حتى يميزوا الصحيح منها من الموضوع ، وهو منهج يقوم على مجموعة من القواعد الدقيقة والمقاييس المحكمة أثبت نجاحها الرائع فى تصفية الحديث النبوى مما لحق به من وضع وانتحال ، وهى قواعد ومقاييس اتجهت - كما هو معروف - إلى دراسة السند من ناحية ، ودراسة المتن من ناحية أخرى ، مع اهتمام ملحوظ بالجانب الأول ، وفى ظنى - أخيراً أننا لو استطعنا اصطناع هذا المنهج فى تصفية التراث الأدبى الجاهلى لاستطعنا أن نحل مشكلة الانتحال حلاً نهائياً ، ونصدر الحكم النهائى فى هذه القضية .

الفصل الثالث

نحن الآن فى أواخر القرن الخامس الميلادى ، وقد اشتعلت رمال الجزيرة العربية بنيران حرب عاتية . لقد قامت حرب البسوس بين قبيلتى بكر و غلب ، ولنبدأ القصة من بدانها :

كان الصراع على أشده بين القبائل اليمنية والقبائل العدنانية منذ بداية القرن الخامس ، بل من قبل بدايته ، وكانت بعض القبائل اليمنية قد رحفت نحو الشمال إلى إقليم تهامة بين ساحل البحر الأحمر وجبال الحجار ، موطن العدنانيين القديم ، وفرضت سيطرتها عليه تحت زعامة زهير بن جباب رئيس قبيلة كلب اليمنية ، ولم تهدأ نفوس العدنانيين لحكم اليمنيين لهم ، فبدأت محاولتهم الجاهدة للتخلص منه ، فاجتمعت جموعهم تحت راية عامر بن الظرب العدوانى أحد حكماء العرب وحكامهم الذين كانوا يتحاكمون إليهم ، واستطاعوا أن يوقعوا باليمنيين أول هزيمة لهم فى « يوم البداء » على الطريق بين مكة ويثرب ، وترىص أحد العدنانيين - ابن زبابة التيمى - بزهير بن جناب ، فطعنه وهو نائم ، وظن أنه قتله وخلص العدنانيين من حكمه ، ولكن زهيراً نجأ ، وأوحى إلى من حوله أن يشيعوا نبأ موته حتى تتاح له فرصة الفرار إلى قومه باليمن ، وهناك جمع جموعاً منهم ثم أغار بهم على قبائل بكر وتغلب فهزمها ، وأسر كليبا والمهلل ابنى ربيعة من بين من أسره من أشراف هذه القبائل ، ولكن القبائل العدنانية استردت أنفاسها ، وعينت ربيعة رئيساً عليها ، واستطاعت بقيادته أن تعيد شيئاً من التوازن إلى الموقف حين حملت على اليمنيين فى « يوم السلان » واسترجعت أسراها ، ولكنها لم تفلح فى الإطاحة بالحكم اليمنى ، وظل زهير مسيطراً على المنطقة . ثم يموت ربيعة ، وتبايع القبائل العدنانية ابنه كليبا رئيساً عليها ، وبدأ كليب يعمل على الإطاحة بالحكم اليمنى ، واستطاع فى النهاية أن يضع نهاية له فى « يوم

خرار « الذى انتصر فيه على المنمنين وفض جموعهم وأحلاهم عن ديار قومه .
ونى هذا قال الإخباريون قولنهم المشهورة « لم تجتمع معد كلها إلا على ثلاثة
رهظ من رؤساء العرب ، وهم عامر وربيعة وكليب » .

وقدر العدنانيون لكليب الدور الذى قام به فى حرب التحير التى
استمرت ثلاثة أجيال حتى تم النصر فيها على يده ، فاجتمعوا عليه وبابعه
ملكا عليهم ، أو - كما يقول الإخباريون - حلوا له قسم الملك وتاجه وتحيته
وطاعته « . وتولى كليب رعاية معد كلها ، ودانت معد كلها له بالطاعة ،
فأخذ من الزهور بداخل نفسه ، ثم أخذ يستبد به ويستبد حتى انتهى به
إلى أن بغى على قومه ، وطغى عليهم ، وتكبر فيهم واستبد بهم ، وتحول
كليب إلى طاغية مسند « يحمى موافع السحاب فلا يرعى حماه ، ويجير على
الدهر فلا تحفز ذمته ، وينزل وحش أرض كذا فى جوارى فلا يهاج ، وصيد
ناحية كذا فى حمى فلا يصيد أحد منه شيئا ، ولا تورد إبل أحد مع إبله ،
ولا توقد نار مع ناره ، ولا يمر بين يديه أحد إذا جلس ، ولا يحتبى أحد فى
مجلسه غره » حتى قالت العرب « أعز من كلب وائل » .

وكان كليب قد تزوج من جلبة بنت مرة إحدى بنات ذهل بين شيبان
البكرية ، وكان لها عشرة إخوة أصغرهم يدعى جساس . وجاءت خالة جساس
اسمها البسوس فنزلت مجاورة له ، وكانت لها ناقة يقال لها سراب ، فمرت
إبل لكليب بسراب ، وهى معقولة بفناء بيتها فى جوار جساس ، فلما رأت
سراب الإبل نازعت عقالها حتى قطعت وتبعته الإبل واختلطت بها حتى انتهت
إلى كليب ، وهو على الحوض ، ومعه قوسه وسهامه ، فلما رآها أنكرها ،
فانتزع سهمها رماها به فخرم ضرعها ، فنفرت وهى ترغو وقد اختلط لبنها
بدمها ، فلما رأتها البسوس ألقت بخمارها عن رأسها وصاحت : واذا له
واجاراه ! واثارت نائرة جساس ، فأسرع إلى قرس له فركبها ، وحمل معه سلاحه ،
ونبعه أحد فتيان قومه - عمرو بن الحارث - على فرسه ومعه رمحه ، وانطلق

الفتتان التائران ، والدم يعلى فى عروقهما ، حتى دحلا على كلب الحمى ،
فقال له جساس : يا أبا الماحده ، عمدت إلى ناقة حارتى فعفرتها ، فقال له
كليب : أنراك مانعى أن أدب عن حماى ؟ أما أبى لو وحدها فى غير إبل مرة
لاستحللت تلك الإبل بها ، واتند الغضب بجساس ، فعطف عليه فرسد وطعنه
برمحه ، وأقبل عمرو قطعته طعنة أخرى ، وسقط كلب .

ورُوعت معد لمصرع كليب ، وانقسمت فباتلها على أنفسها ، ونفرت
نسعا متخاصمة بعد أن كان كليب قد وحد بينها ولم تماها ، وفضى على
فرفتها ، وخسيت سيبان معبة الأمر ، وأفزعتها الطعنة القاتله التى سددها
فتيان طائشان من فتیانها إلى سيدها وسيد معد كلها ، فارتحلت عن المنطقة
التي خضبت رمالها دماء كليب ، وارتفعت صيحات الثأر على كل لسان ،
وأسرع المهلهل أخوه من دبا اللهو التى كان يعيتر فيها إلى قومه ، ليحبل
على عاتقه عبء معركة النار الضارية ، وكان المهلهل قبل ذلك شابا مقبلا على
الحياة ، متفتحالها ، مستمتعا بكل متعها التى كان يعرفها مجتمعد : الخمر
والمرأة والميسر ، فنفض يديه منها ، وخلفها وراء ظهره ، وقطع ما بينه وبينها
من أسباب ، وأقسم لا يقترب شيئا منها حتى ثأر لأخيه ، وآلى على نفسه ألا
يقرب النساء ، ولا يشتم الطيب ولا يشرب الخمر ، حتى يفتل بكل عضو من كلب رحلا .

أما جليله زوج كليب وأخت جساس فقد وقعت بين شقى الرحى ، لقد
قتل أخوها زوجها ، واستعد أخوه لقتال قومها ، فلم تدر ما تفعل ، ولم
تستطع - فى غمرة الصدمة وهول الفاجعة - أن تحدد موقفها . أتبقى مع قوم
زوجها وفاء لذكراه وحفاظا على عهده ؟ أم تلحق بقومها نجاه بنفسها من الموقف
الضيق الذى وضعها أخوها فيه ؟ وفى مأثم كليب اجتمعت نسوة من الحى وقلن
لأخته ، رحلى جليلة عن مأثمك ، فإن قيامها فيه شماتة وعار علينا عند
العرب . فقالت لها : يا هذه ، اخرجى عن مأثمنا فأنت أخت وائترنا وشقيفة
فاتلنا . وقضت جليلة فترة من الزمن تعاني صراعاً نفسياً شديداً بين البقاء
والرحيل ، وهى لا تملك من نفسها شيئا ، ثم حسمت أمرها وقررت أن تلحق

بأبيها وقومها ، حتى تنجو من العاصفة العاتية التي بدت نذرها الرهيبة في الأفق ، والتي أخذت تتحرك في سرعة مذهلة نحو ميدان الصراع لتعصف بكل شئ فيه . ورحلت جليلة في حالة نفسية سيئة ، وقالت أخت كليب : رحلة المعتدى وفراق السامت ، ويل غدا لآل مرة ، من الكرة بعد الكرة ! وقالت أخت كليب : وكيف تشمت الحرة بهتك سترها وترقب وترها ؟ أسعد الله جد أختي أفلا قالت : نفرة الحياء ، وخوف الاعتداء ؟ وعلى مشارف الحى لقيها أبوها فقال لها : ما وراءك يا جليلة ؟ قالت : شكل العدد ، وحزن الأبد ، وفقد جليل ، وقتل أخ عن قليل ، وبين ذين الأحقاد ، وتفتت الأكباد . فقال لها : أو يكف ذلك كرم الصفع وإغلاء الديات ؟ فقالت : أمنية مخدوع ورب الكعبة أبا البدن تدع لك تغلب دم ربها !! ثم فرغت إلى شعرها تصور فيه مأساتها الحزينة :

يا ابنة الأقوام إن شئت فلا	تعجلنى باللوم حتى تسألنى
فإذا أنت تبينت الذى	يوجب اللوم فلومى واعذلى
إن تكن أخت امرئ ليمت على	شفق منها عليه فافعلنى
جلٌ عندى فعل جساس فىا	حسرتى عما انجلت أو تنجلنى
فعل جساس على وجدى به	قسطع ظهرى ومسدن أجلى
لو بعين فقئت عيني سوى	أختها فانفقأت لم أحفل
تحمل العين قذى العين كما	تحمل الأم قذى ما تفتلى
يا قتيلا قوض الدهر به	سقف بيتى جميعاً من عل
هدم البيت الذى استحدثته	وانثنى فى هدم بيتى الأول
ورمانى قتله من كشب	رمى المصمى به المستأصل
يانسانى دونكن اليوم ، قد	خصنى الدهر برزء معضل
خصنى قتل كليب بلظى	من ورائى ولظى مستقبلى
ليس من يبكى ليومين كمن	إنما يبكى ليومينجلى
يشتفى المدرك بالثأر ، وفي	دركى ثأرى ثكل المثل
ليسته كان دمي فاحتلبوا	بدلا منه دما من أكحل
إننى فاتلة مقتسولة	ولعل الله أن يرتاح لى

وأخذ المهلهل يسعد للحرب ، وفي محاولة لإنفاذ الموقف المتردى قبل أن يصل إلى نقطة اللا عودة جمع إليه قومه ، وأرسل رحلات من أشراقهم إلى شيبان حتى يتبين موقفها من الأزمة المستحكمة ، فأنوا مرة بن ذهل أبا حساس وهو فى نادى قومه ، وقالوا له : إنكم أتيتم عظيماً بقتلكم كليباً بناب من الإبل ، فقطعتم الرحم وانتهكتم الحرمه ، وإنا كرهنا العجلة عليكم دون الإعذار إليكم ، ونحن نعرض عليكم حالاً أربع لكم فيها مخرج ولنا مفتح . فقال مرة : وما هي ؟ قالوا : تحبى لنا كليباً ، أو تدفع إلنا حساساً قاتله فنقتله به ، أو هماماً فإنه كفء له ، أو تمكننا من نفسك فإن فيك وفاء من دمه ، فقال أما إحيائي كليباً فهذا ما لا يكون ، وأما حساس فإنه غلام طعن طعنة على عجل تم ركب فرسه فلا أدري أى البلاد احتوى عليه ، وأما همام فإنه أبو عشرة وإخوته عشرة وعم عشرة كلهم فرسان قومهم ، فإن يسلموه لى فأدفعه إليكم يقتل بجريرة غيره ، وأما أنا فهل هو إلا أن تجول الخيل جولة غدا فأكون أول قتييل بينها ، فما أتعجل من الموت ؟ ولكن لكم عندي خصلتان: أما إحداها فهولاء بنى الباقون ، فعلقوا فى عنق أبيهم شتم نسعة ، فانطلقوا به إلى رجالكم ، فاذبحوه ذبح الجزور ، وإلا فألف سواد المقل أقيم لكم بها كفيلاً من بنى وائل ، فغضب القوم ، وقالوا : لقد أسأت ، ترذل لنا ولك ، وتسومنا من دم كليب ! ولم تفلح السفارة ، وعاد الوفد إلى المهلهل الذى أمر بقرع طبول الحرب ورفع راية القتال .

واشتعلت النيران بين الفريقين ، وانقسمت قبائل ربيعة على أنفسها ، فانضمت قبائل منها إلى تغلب ، واعتزلت قبائل أخرى القتال . ووقفت شيبان تحارب وحدها ، وتعددت الأيام بينها وبين تغلب ومن انضم إليها حتى بلغت أحد عشر يوماً عقد لواء النصر فى أكثرها لتغلب ، ثم أخذت كفتها تشيل عندما تدخل الحارث بن عباد فى المعركة ، وكان قد اعتزل القتال منذ بدايته وقال قولته المشهورة التى ذهبت مثلاً : «لاناقة لى فى هذا ولا جمل» . ففى

مرحلة متأخرة من مراحل الحرب بدأ المهلهل كأنفا أسكرته نشوة النصر، فأسرف فى القتل ولم يبال بأى قبيلة من قبائل بكر أوقع ، فاجتمعت قبائل بكر إلى الحارث وقالوا له : قد فنى قومك ، فأرسل ابنه بجيرا إلى المهلهل فى محاولة لوضع نهاية لهذه الحرب التى طال أمدها ، وجرت الخراب على ربيعة كلها ، وقال له : قل له أنى قد اعتزلت قومى لأنهم ظلموك ، وخليتك وإياهم ، وقد أدركت تأرك وقتلت قومك ، ولكن المهلهل قتل بجيراً وقال له : يؤ بشسع نعل كليب ، وبلغ الحارث النبأ ، فثارت ثائرتة وقرر أن يدخل المعركة ، وانطلق إلى فرسه «النعامة» فركبها وتولى أمر بكر ، وأنشد فى ذلك قصيدته العنيفة الشائرة التى يقول فيها .

لقت حرب وائل عن حبال	قرئاً مربوط النعامة منى لا
كليب تزاوجروا عن ضلال	بجبر أغني قتيلا ولا رهط
جالت الخيل يوم حرب عضال	لهف نفسي علي بجير إذا ما
إن قتل الكريم بالشسع غال	قتلوه بشسع نعل كليب
تملأ البيد من رؤوس الرجال	بابجير الخيرات لا صلح حتى
وانسى بحرها اليوم صال	لم أكن من جناتها علم الله

ویدخول الحارث القتال بدأ ميزان المعركة يتغير ، فقد توالى انتصارات بكر بقيادته وبدأت نذر الهزيمة تلوح لتغلب فى الأفق ، وفى أحد هذه الأيام وهو «يوم قضة» أو كما يسمى أحيانا - «يوم تحلاق اللحم» وقع المهلهل فى أسر الحارث وهو لايعرفه ، فقال له : دلنى على عدى بن ربيعة وأخلى عنك ، فقال المهلهل عليك العهود بذلك أن دلتك عليه ؟ فقال : نعم . فقال المهلهل: فأنا عدى . ولم يستطع الحارث أن ينقض العهد الذى أعطاه له ، فجز ناصبته وتركه أسفاً ، وعاد المهلهل : إلى قومه يجرر أذيال الهزيمة ، وكأنما أدرك أن أيام النصر قد ولت إلى غير رجعة ، فقرر أن يرحل بأهله بعيداً عن قومه لعل نار الحرب تنطفى وتعود الحياة إلى ما كانت عليه من قبل .

وتضطرب الحاة بالمهلل بعد ذلك ، وتشهده صحرا - نجد مرة مع قومه فى طريقهم إلى العراق فراراً من البكرين الذين ظلوا ينعتقونهم من منزل إلى منزل حتى أبعدوهم بعيداً نحو السرق ، وتشهده مرة أخرى مع أهله وحدهم فى طريقهم إلى اليمن بعد أن حلف وراءه فبيلته فى طريقها نحو العراق ، ثم تشهده للمرة الأخيرة وهو يغادر اليمن بعد أن ضاقت به الحاة هناك - ليعود إلى قومه بالعراق ، ولكن القدر بأبى عليه أن يتم رحلته ، فيقع فى أسر البكرين ، ولكن أخواله له من بنى بكر يسعون ليأخذوه عندهم ، ويقبل البكريون إحلالاً لسنه واحتراماً لشيخوخته ، أو لعله كان إتيافاً عليهما ورحمة بهما ، ويقضى المهلل ما بقى له من أيام عند أخواله ، ثم تكون نهاية المأساة فيودع البطل الحاة فى ظروف يختلف الرواة حولها ، فمن قائل أنه مات ، ومن قائل إنه قتل ، ولكن النهاية - فى الحالتين - واحدة ، إنه المصير المحتوم الذى لا مفر منه أدركه بعيداً عن قومه الذين خاض بهم غمار النصر ، غرباً فى ديار أخواله البعدة عن ديارهم .

ولم تتوقف الحرب بعد موت المهلل ، فقد ظلت بقايا من الجمر الخامد تتوقد من حين إلى حين وأنهكت الحرب الفريقين ، فسعى بعض أشرفهما إلى الحارت بن عمرو ملك كندة ليبدل وساطته بينهما لعله يضع نهاية لها ، وتنجح وساطة الملك ، وتضع الحرب أوزارها ، وحتى يضمن الملك استمرار السلام بين الحيين أقام على بكر ابنه شرحبيل وعلى تغلب ابنه معد يكر ب .

وهكذا انتهت حرب البسوس بعد أن استمرت - فيما يقال - أربعين سنة منذ أن اشتعلت نيرانها فى أواخر القرن الخامس حتى خمدت تماماً فى أوائل القرن السادس .

والمهلل هو عدى بن ربيعة ، وإن يكن بعض الرواة يذكرون أن اسمه امرؤ القيس ، وربما كان هذا خلطاً منهم بينه وبين امرئ القيس أبى الشعر الجاهلى ، فكلاهما تنسب إليه أولية هذا الشعر مع اختلاف فى مفهوم هذه الأولية ، والمهلل يسمى نفسه فى بعض شعره « عديا » .

ضربت نحرها إلى وقالت يا عديا لقد وقتك الأواقي
وكذلك يسميه الحارث بن عباد في شعره الذي قاله حين وقع في أسره في
يوم قضة :

لهف نفسى على عدى ولم أعر ف عديا إذ أمكنتنى اليدان
وأما لقبه « المهلهل » فقد اختلفوا في تفسيره، فقال أنه لقب به لقوله
في بيت له :

لما ترقل في الكراع شديدهم هلهلت أثار جابراً أو صنبلًا
وقالوا أنه لقب به لهلهلة شعره أى اضطرابه واختلاقه ، ولكن أشهر
الأقوال أنه لقب به لأنه أول من هلهل القصيدة العربية أى رققها وأطالها .

وقصة المهلهل هى قصة حرب البسوس ، ظهر مع بدايتها وانتهى مع
نهايتها، فحياته قبلها مجهولة طوت رمال الصحراء أخبارها فيما طوته من
أخبار كثير من شعرائها القدماء ، وحياته بعدها حياة تافهة لا قيمة لها ، ومن
خلال الروايات القليلة التى وصلت إلينا يتراءى المهلهل فتى من فتيان تغلب ،
نشأ كسائر فتيانها فى بيت من بيوت الرئاسة فيها ، فقد كان أبوه ربيعة سيد
قومه وقائدهم فى بعض أيامهم ضد اليمن، حتى إذا ما اكتمل شبابه ظهر فيها
فارساً يشارك فرسانها فى صراعتها ضد القبائل اليمنية التى هاجرت من
الجنوب، واحتلت موطنها تهامة ، فقد حارب تحت إمرة أخيه كليب ، حتى إذا
ما استقرت رئاسة معد لكليب ، وهدأت الأحداث التى كانت تتحرك من قبل
بينها وبين اليمنية ، اختفى المهلهل من فوق مسرح الأحداث السياسية، وفرغ
إلى حياة لاهية لا تشغله فيها إلا متع الحياة الجاهلية التى طالما تغنى بها
الشعراء : الخمر والمرأة والميسر .

ثم يظهر المهلهل على مسرح الأحداث مرة أخرى بعد مصرع كليب الذى
كان نقطة تحول ضخمة فى حياته ، وكأنما أراد القدر أن يقتل كليب ليظهر

المهلل ، وأن تستعل حرب البسوس ليحلد اسمه فى سجل الخالدين من أبطال التاريخ العربى ، وأيضاً فى سجل الطلائع المبدعة من رواد الشعر الجاهلى ، فقد نهض بده من حياته اللاهية ، وآلى على نفسه أن ينأى بها عن كل مطاها حتى يتأر لأخيه ، ويلمع نجم المهلل فى غمرات هذه الحرب ، فقد نزع قبيلته فى معركة الثأر الضاربة ، وشهدته ساحاتها العريضة يحقق لها النصر بعد النصر فى أيامها المتعددة ، حتى إذا ما كان يوم فضة ، وهرمت تغلب لأول مرة فى حربها مع بكر ، ووقع بطلها الذى لم يهرم من قبل فى أسر الحارث بن عباد ، انهارت أعصابه ، وبدأ نجمه فى الأقوال ، وأخذت نهايته تنراى فى الأفق ، وكأنما هدت الهزيمة عزمه ، وأذل الأسر نفسيته ، وحطم اليأس كله آماله ، فاعتزل الحرب ، وأحداها ، وخلف وراءه ساحاتها إلى غير رحعة ، وانطوى على نفسه بضمد جراحها ، ويحاول أن يللم ما تفرق منها ، ولكن الحياة أبت أن تترك له فرصة للهدوء والاستفرار وسحب الذبول على الماضى الدامى ، فاضطربت به فى شعاب الجزيرة العريسة ، وشردته فى فلواتها شرفاً وغرباً وشمالاً وجنوباً . ثم تكون نهاية المأساة عند أخواله بنى بكر غرباً عن قومه ، بعيداً عن ديارهم . ويختلف الباحثون المحدثون فى محاولاتهم تحديد سنة وفاته بين سنوات ٥٠٠ ، ٥٢٥ ، ٥٣٠ ، ٥٣١ . وهى محاولات لا تملك معها ترحيحاً لأى منها ، وإنما كل ما نملكه أن نقول أنه توفى مع مطلع القرن السادس الميلادى .

والأمر الذى لاشك فيه أن البطل الذى قام بدور البطولة الأول فى هذه الحرب هو أيضاً الذى قام بدور البطولة الأول على مسرح الشعر فى هذا العصر ، فهو أهم شاعر ظهر فى هذه الحرب ، هو ألمع الشعراء فى هذا العصر ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن شعر المهلل الذى وصل إلينا يوشك أن يكون وقفاً على حرب البسوس ابتداء من مصرع كليب الذى أشعل نيرانها وانتهاء بانتهاء دوره فيها بعد هزيمة قبيلته ، وانسحابه من ميدان الصراع ، وكأنما أرادت ربة الشعر أو شيطانه أن يظهر المهلل الشاعر مع بداية هذه الحرب

ويختفى مع نهايتها . فالمصادر الأدبية والتاريخية لا تروى له شعراً قبلها ، ولا تكاد تروى له شعراً بعدها ، وكأنما تفجر ينبوع الشعر على لسانه فجأة بعد مصرع أخيه ، ليملاً له كؤوس معركة الثأر ، ثم توقفت عن التدفق فجأة بعد أن أن نضبت هذه الكؤوس وأدركها الجفاف .

وفى أغلب الظن أن هذا كله غير صحيح ، فليس من الطبيعي أن يظهر المهلهل الشاعر فجأة ثم يختفى فجأة ، وبين ظهوره الفجائي واختفائه يقوم بهذا الدور الطليعي الرائد فى تاريخ الشعر العربى ، معلنا انتهاء عصر المقطوعة وبداية عصر القصيدة . وفى أغلب الظن أن شعر المهلهل قبل الحرب ويعدها قد ضاع نتيجة لإيغاله فى القدم ، أو نتيجة لاهتمام الرواة بشعره فى الحرب وتركيزهم عليه ، كما اهتموا بدوره فيها وركزوا عليه ، وكأنما ارتبط المهلهل الشاعر فى أذهان الناس بحرب البسوس . ومع ذلك فشعر المهلهل الذى وصل إلينا - حتى بعد تصفيته وتوثيقه - يعد وثيقة دقيقة لحرب البسوس ، وسجلاً كاملاً لكل أحداثها ، يرسم صورة تواكب الواقع التاريخى لهذه الحرب منذ أن لقى كليب مصرعه ، فأشعل نيرانها إلى أن انطفأت هذه النيران واختفى المهلهل من فوق المسرح مژذنا بإسدال الستار وانتهاء المأساة ، ولكن مع شئ غير قليل من المبالغة والادعاء وتحجيم الأحداث عرف به المهلهل ولحظه عليه النقاد ، وقديماً قال ابن سلام أنه كان يتكثر ويدعى فى قوله بأكثر من فعله ، وإن يكن الدكتور طه حسين يرى أن هذا التكثر وهذا الادعاء إنما كانا من عمل تغلب بعد الإسلام حين نحلته ما لم يقل .

ومن اليسير أن نقسم هذا الشعر إلى مجموعتين أساسيتين :

مجموعة تدور حول مصرع كليب وبكائه والتفجع عليه ، وتهديد قبيلته بكر التى لقى مصرعه على يد أحد أبنائها ، على نحو ما نرى فى هذه الأبيات التى يرثيه بها ، ويصور فجيعته ، بل فجيعه الدنيا كلها فيه ، مازجا ذلك بفخر عريض بقييلته :

كليب لا حير في الدنيا ومن فيها	إد أنت خليتها فيمن يحلها
كليب أي فتى عر ومكرمة	تحت السقائف إذا يلفوك ساقها (١)
نعى النعاة كليباً لى فقلت لهم	مالت بنا الأرض أو زالت، رواسيها
الحزم والعزم كانا من صنيعته	ماكل آلائه يا قوم أحصيتها
القائد الخيل تردي في أعنتها	زهواً إذا الخيل لجت في تعادها (٢)
من حيل تغلب ماتلعي أسنتها	ألا وقد حضسوها من أعادها
يهزهزون من الخطى مدمجة	كمتاً أبابها زرقا عوالها (٣)
برى الرماح بأيدينا فنوردها	بضاء، نصدرها حسرا أسالها
ليت السماء على من تحتها وفعت	وانشقت الأرض فانحابت بمن فيها
لا أصلح الله منا من يصالحكم	مالاكت الشمس في أعلى محاربها

لقد اهتزت الأرض ، وزالت الجبال حين لقي كليب مصرعه ، وهو يتمنى أن نقع السماء ، وتنشق الأرض حزناً عليه ، ويرى أن فرسان تغلب الأتداء قادرون على النار له ، وهو لذلك لا يتردد في أن يوجه إلى أعدائه إنذاراً شديداً بحرب عاتبة تبعد فئائلهم جميعاً ، وتترك أبطالهم صرعى تنهش أجسادهم ضواري الصحراء وطبورها الجارحة :

لما نعى الناعي كليباً أظلمت	شمس النهار فما تريد طلوعاً
قتلوا كليباً ثم قالوا أرتعوا	كذبوا لقد منعوا الحياة رتوعاً
كلا وأنصاب لنا عادية	معبودة قد قطعت تقطيعاً (١)
حتى أبعد قبيلة وقبيلة	وقبيلة وقبيلتين حمعاً

(١) السقائف يريد بها حجارة القبر ، والساقى : التراب .

(٢) تردي أي تضرب بحوافرها . والتعادي العدو .

(٣) يهزهزون أي يهزون . والخطى : الرماح . والكمات : الحمر التي حضبتها دماء الأعداء . ويتبر بالعوالي الرزق إلى حدة نصالها .

(٤) الأنصاب : حجارة كانت حول الكعبة في الجاهلية تنصب ويهل عليها ويذبح لغير الله تعالى . والعادية : القديمة .

وتذوق حنفاً آل بكر كلها	ونهـد منها سمكها المرفوعا
حتى نرى أوصالهم وجماجما	منهم عليها الخامعات وقوعاً (١)
ونرى سباع الطير تنقر أعينا	وتجر أعضاء لهم وضلوعا

وهو لا يمل هذا التهديد ، ولا يسأم من تكراره ، بل يلح عليه في كثير من قصائده ومقطوعاته ، وكأنه يرضى به نفسه المكلمة وروحه الجريحة ، يقول مرة :

قتلوا ربهم كليباً سفاها	تم قالوا ما إن نخاف عويلا
كذبوا والحرام والحل حتى	تسلب الخدر بيضه المحجولا (٢)
ويموت الجنين في عاطف الرحم	ونروى رماحنا والخيلولا

ويقول مرة أخرى :

قتلوا كليباً ثم قالوا أرتقوا	كذبوا ورب الحل والإحرام
حتى تبید قبيلة وقبيلة	ويعض كل مثقف بالهـام (٣)
وتقوم ربات الخدور حواسراً	يمسحن عرض ذوائب الأيتام
حتى بعض الشيخ بعد حميمة	مما يرى ندماً على الإبهام

ويقول مرة غيرهما :

فلا وردن الخيل بطن أراكة	ولا قضين بفعل ذاك ديوني
ولا قتلن جحاجحا من بكركم	ولا بكين بها جفون عيون (٤)
حتى تظل الحاملات مخافة	من وقعنا يقدفن كل جنين

(١) الخامعات : الضياع.

(٢) يريد بالبيض المحجول النساء المحذرات في حجلهن .

(٣) المثقف : الريح . والهـام : الرؤوس .

(٤) الجحاجح : السادة .

ويقول مرة أخرى

فلا تركز به قبائل وائل قتلى بكل قراره ومكان

ما إن تعاورها النسور أكفها ينهتسها وحوائل الغربان

وأما المجموعة الأخرى فتدور حول الحرب وأحداثها وما سجله بطلها في ساحاته من بطولات ، وما أحررتة قبيلته من استعارات ، وما ألحقته بأعدائها من هزائم ، وعلى امتداد هذه المجموعة التاريخية تتراعى الحرب بأيامها المتعاقبة يوما بعد يوم ، و كأننا أمام سجل تاريخي لها ، أو أمام عرض روائي لها تتابع فيه الأحداث، وتتلاحق فيه صورة حية متبرة ، يقول عن يوم الذنائب:

ولقد شغيت النفس من سروراتهم بالسيف في يوم الذنوب الأغس (١)

أن القاتل أضرمت من حمعها يوم الدنائب حر موت أحس (٢)

ويقول عن يوم واردات :

وأنى قد تركت بواردات بحيراً في دم مثل العبير (٣)

هتكت به بيوت بني عباد وبعض الغتم أشفي للصدور

على أن ليس يوفى من كليب إذا سرزت مخبأة الخدور

وهام بن مرة قد تركها القشعمين من النسور (٤)

ينوء بصدرة والرمح فيه ويخلجه خدب كالبعير (٥)

فلولا الريح أسمع من بحجر صليل البيض تقرع بالذكور

(١) السرور - الأشراف - الأغس - المظلم .

(٢) الأحس - التنديد

(٣) العبير هنا هو الرعفران يشبه به الدم

(٤) القشعم - النسر الكبير .

(٥) يخلجه - يجذبه والخدب - الصحم

ويقول عن يوم عنيزة :

فدا لبني شقيقة يوم جاءوا كأسد الغاب لجت في الزنير
كأن رماحهم أشطان بسر بعيد بين جاليها جرور (١)
غداة كأننا وبني أبينا بجنب عنيزة رحيا مدير
تظل الخيل عاكفة عليهم كأن الخيل ترحض في غدير (٢)
ويقول عن يوم قضة مسجلا حسرته على هزيمته فيه ، معللا لها بأن
طبيعة الدهر التقلب وعدم الاستقرار :

لم أرم عرصة الكتيمة حتى إذ تعل الورد من دماء نعلا (٣)
عرفته رماح بكر فما يأ خذن إلا لبانه والقذالا (٤)
غلبونا ، ولا محالة يروما يقلب الدهر ذلك حالا فحالا

ويقول مفتخراً بقضائه على بكر حتى أوشك أن يفنيهم جميعاً :

لو كنت قتلت جن الخابلين كما قتلت بكرا لأضحى الجن قد نفدا
ويقول أخيراً مصوراً النهاية الخائبة التي انتهى إليها ، والذلة واليأس
والندم والمرارة التي ملأت عليه نفسه بعدها :

أصبحت لا منفساً أصبت ولا أبت كريما حرا من الندم (٥)

على هذه الصورة استطاع المهلهل أن يقدم لنا صورة دقيقة متكاملة عن
حياته بعد مصرع أخيه ، وما مر به فيها من أحزان طاحنة عصرت قلبه عصرا ،
وآمال عريضة في أن يحقق النصر بعد النصر في أيامه الرهيبة مع قتلة كليب ،

(١) أشطان بشر : حيالها التي يستقى بها . وحال البشر : ناحيته . والجرور من الآبار : البعيدة القاع .

(٢) ترحض : تغسلها .

(٣) لم أرم : أي لم أبرح . والعرصة : الساحة . والورد : الجواد الضارب لونه إلى الحمرة .

(٤) اللسان : الصدر . والقذال : جانب التعر .

(٥) المنفس : المال الكثير الذي له قيمته وخطره .

نم كيف تحطمت هذه الآمال كلها على صحرة الهزيمة واليأس والغربة والصراع، وبهذا استطاع أن يكون الشاعر الأول في هذه الحرب ، كما كان فارسها الأول الذي حمل لواء النصر في أيامها قرابة أربعين سنة ، وبهذا استحق أن يمنح لقب « شاعر فارس » وهو أرفع لقب كانت تمنحه القبيلة لأحد أبنائها ، وأرفع وسام تعلقه على صدره ، كما استحق أن يتحول في أذهان الشعب العربي إلى أسطورة معجزة خلقتها الملحمة الشعبية الرائعة « الربر سالم » .

ترتبط أولية الشعر العربي الناضجة بحرب البسوس ويطلها المهلهل ، ففي غمرات هذه الحرب العاتية ، وفوق ساحاتها الدامية ، ظهرت القصيدة العربية لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، وكان الشعر قبلها مقطوعات قصيرة أو أبياتا محدودة العدد ، وعلى قيثاره المهلهل ومعاصره من شعراء هذه الحرب انتقل هذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وإلى عصر البسوس ترجع أقدم مجموعة من الشعر العربي وصلت إلينا ، ونستطيع أن نظمئن إليها شيئا من الاطمئنان ، وهي مجموعة تمثل أولية هذا الشعر في صورته الناضجة التي نرى فيها القصيدة العربية وقد أخذت شكلها الذي ظهرت به بعد ذلك في تاريخ الشعر العربي ، وتكاملت له مقوماتها وتقاليدها الأساسية ، واستقرت بها أصولها الثابتة ، واستقامت لها موسيقاها العروضية ونظام قافيتها المعروف ، وفي رأى الرواة والنقاد القدماء أن المهلهل بطل هذه الحرب هو البطل الذي شهر على مسرح الشعر العربي ، ونقل هذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وأنه أول شاعر أطل هذه القصيدة حتى بلغت ثلاثين بسنا ، ومن هنا اكتسب لقبه الذي عرف به في تاريخ الشعر العربي ، فهو أول من خلخل الشعر ، وهو أول من مهد القصيد ، ويصرح الفرزدق في بعض قصائده : « أنه أول المسمرا » والمهلهل المسمرا ذاك الأول . ولكن المهلهل لم يكن يسمرا على المسرح ، كما أن المهلهل سمعته في الحرب سمعته أشربين يمشون

الطليعة المبكرة أو الرواد الأوائل الذين تاركوا معه فى بناء القصيدة العربية على هذه الصورة الفريدة التى عرفت لها فى العصر الجاهلى ، واستقرت لها فترة طويلة من تاريخ الشعر العربى، فقد كان هناك على المسرح إلى جانب الحارث بن عباد والفند الزمانى وجليلة الكرية والمرقس الأكبر وغيرهم كثير ممن ألهمت الحرب بأحداثها المثيرة متاعرهم ، وأثارت عواطفهم ، وفنحت لهم أبواباً من القول وفنونا من التعبير لم يكن لشعراء مرحلة المقطوعة عهد بها من قبل .

ومن الحق أن كثيراً من شعر هذه المرحلة المبكرة فى تاريخ الشعر العربى ، الموغلة فى القدم ، يحيط به شك تقيل واتهام شديد ، ومنذ عصر التدوين وقف الرواة منه موقفاً على جانب كبير من الحذر والريبة ، واتهموا بأن كثيراً منه منحول وموضوع على أصحابه ، وكذلك فعل الباحثون المحدثون فقد شك الدكتور طه حسين فى شعر المهلهل ، واتهم تغلب بأنها تكثرت فى شعره بعد الإسلام ونحلتها مالم يقل . ولكن هذا الشك - على الرغم من صحة بعض جوانب منه - لا ينفى حقيقة لا شك فيها ، وهى أن هذه الحرب هى التى شهدت أولية الشعر العربى الناضجة، وأظهرت القصيدة العربية لأول مرة فى تاريخ هذا الشعر على يد المهلهل ومعاصريه من شعرائها بعد أن كان الشعراء من قبل يقولون الأبيات المحدودة لحاجات طارئة ، أو مناسبات عارضة كما صرح بذلك النقاد القدماء .

ومن الثابت تاريخياً أن شعر المهلهل قد جمع فى عصر التدوين مرتين : مرة على يد الأصمعى ، ومرة أخرى على يد السكرى ، وكلاهما من الرواة الثقات الذى لا يحيط بهم الشك ، ولا تحوم حولهم شبهات الاتهام ، ولكن بما يؤسف له أن كلا العاملين قد ضاع ، ولو قد وصلا إلينا كلاهما أو أحدهما لتغيرت كثير من الأحكام التى قامت على أساس ما وصل إلينا من شعره فى المصادر المختلفة ، وبخاصة « بكر وتغلب » لمحمد بن إسحاق ، وهو من رواة

الأخبار الذين شك العلماء في روايتهم وعلمهم بالشعر ، وبأنهم حملوا في رواياتهم التاريخية شعراً موضوعاً كثيراً ، وقد اعترف هر نفسه بذلك فقال في صراحة مرة : « لا علم لى بالشعر ، إنما أوتى به فأحمله » ، ففي هذا الكتاب نبرر مشكلة التثك في هذا الشعر إلى أعلى درجاتها ، ولكننا مع ذلك لا نعدم أن نجد شعراً صحيحاً نرى مصادر موثقة بنسختين إليهما كالأصمعيات والجماسة والأغاني والعقد الفريد ، ولكن مما يؤسف له . مرة أخرى . أن الشعر الذي نرويه هذه المصادر قليل بالسبب لما مرويه هذا الكتاب ، ومن هنا أصبح الاعتماد على هذا الشعر في دراسة هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربي في حاجة شديدة إلى عملية تصفیه فنانسة ونوثيق دقيقة ، حتى تنتج طبيعة هذه المرحلة ، ونكون النتائج والأحكام فائسة على ذلك . ومن هنا أصبح الاعتماد على الشعر العربي لا يحبط بها شك ولا يكتنفها اتهام لاعلى أساسه من الرمال لا يلبث أن ينهار لدى أول عصفه رياح .

ومع ذلك فإن هذا القليل الصحيح الذي نظمته إليه بعد عملية التصفية والنوثيق يبدو كافياً لرسم الخطوط العريضة للصورة التي كان عليها الشعر العربي في هذه المرحلة المبكرة من حياته ، والكشف عن الألوان الأساسية التي اعتمد عليها هؤلاء الرواد الأوائل . لقد تجاوز الشعر مرحلة المقطوعة ، وأخذ الشعراء يطيلون في مقطوعاتهم حتى استقامت لهم القصائد الطويلة بمقوماتها ونقاليدها وأصولها الأساسية ، كما أخذوا ينوعون في أغراضها ، ويوصلون لها هذه الأغراض التي أصبحت هي الأغراض الأساسية في الشعر العربي بعد ذلك ، ولم تعد تعبيراً عن حاجة عارضة أو مناسبة طارئة ، ومضوا يوفرون لها قيماً فنية خرجت بها عن دائرة العفوية والتعبير المباشر إلى دائرة العمل الفني الذي يدرك صاحبه أسرار وأصوله ، ويملك مفاتيحه التي يفتح بها كنوزه الثرية ، ليقيم على الأسس الثابتة التي تعارف عليها الشعراء بعد

أن أصلها لهم رواده الأوائل ، وفى عبارة مختصرة نستطيع أن نقرر فى غير مبالغة أو مجافاة للواقع التاريخى أن عصر البسوس هو الذى شهد البدايات الأولى لتأصيل القصيدة العربية سواء من حيث الشكل أو من حيث المضمون .

لقد طالت القصيدة وامتدت وتجاوزت حجم المقطوعة القصيرة أو الأبيات المحدودة العدد الذى وقفت عنده فى عصر ما قبل البسوس ، ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن القصائد الطويلة التى تستطيع أن نظمئن إليها قليلة بالنسبة إلى المقطوعات أو القصائد القصيرة التى ظلت تمثل الأغلبية الغالبة على شعر هذه المرحلة ، وهى ظاهرة طبيعية من اليسر تفسرها ، فالتعر فى هذا العصر كان يمر بمرحلة انتقال بين عصر المقطوعات وعصر القصيدة ، وكان الشعراء لا يزالون مضطربين بين الشكل القديم الذى كانت فمادحه الفنية لا تزال حية أمامهم وبين الشكل الجديد الذى كانت محاولاتهم لخلقها لا تزال فى بدايتها وتجاربهم عليه لا تزال محدودة ، فكان من الطبيعى أن يظل الشكلان متعاصرين فترة من الزمن حتى تستقر الصورة الجديدة فى نفوس الشعراء وتأخذ مكانها فى الحياة الأدبية ، ولم يكن من الطبيعى أن تختفى الصورة القديمة مرة واحدة ما بين عشية وضحاها . ومع ذلك فمن الضرورى - إنصافا للتاريخ - أن نضع فى حسابنا ما ضاع من شعر هذه المرحلة فى أثناء رحلة الشعر الشفوية إلى عصر التدوين ، فمن غير شك ضاع كثير من هذا الشعر فى هذه المرحلة ، وقد يكون من بين ما ضاع قصائد طويلة .

ومع ظهور القصيدة الطويلة بدأت تظهر بعض صور من المقدمات التى أصبحت بعد ذلك اللحن المميز للقصيدة القديمة ، فظهرت المقدمة الغزلية التى نرى صورة منها فى قصيدة المهلهل التى نظمها فى أسر البكرين فى أواخر الحرب :

طفلة ما انسة المحلل بيضا ، لعبوب، لديدة في العنان
فاذهبي ما إليك غير بعد لا يؤانى العناق من فى الوثائق
ضربت نحرها إليّ وقالت يا عددا لقد وفنك الأواقي^(١)
كما ظهرت مقدمة الأطلال على نحو ما نرى فى قصيدة المهلهل :

أزجر العين أن تبكى الطلولا إن فى الصدر عن كليب غليلاً
إن فى الصدر حاجة لن يقضى ما دعا فى الغصور داع هديلاً
كيف أنساك يا كليب ولما أفض حزنا ينويني وغليلاً
أيها القلب أنجز اليوم نجبا من بنى الحصن إذ عدوا وذولاً^(٢)
كيف يبكي الطلول من هو رهن بطعان الأتام حيلاً فجلاً

وعلى نحو ما نرى فى قصيدة المرقش الأكبر التى يرثى به ابن عمه الذى
قتله المهلهل فى هذه الحرب ، وكان المرقش معه فى هذه الواقعة ، ولكنه
أقلت ونجاً من الموت :

هل بالديار أن تجيب صمم لو كان رسم ناطقا كلم
الدار قمر ، والرسم كما رقت فى طهر الأديم قلم
ديار أسماء التى تبت قلبى فعينى ماؤها يسجم^(٣)
أضحت خلاء نبتها تشد نور فيها هزيره فاعتم^(٤)

وواضح أن هذه المقدمات كانت لا تزال فى محاولاتها الأولى تتقدم على
استحياء لتحتل مكانها التقليدى فى القصيدة العربية بعد ذلك ، وأن

(١) الأواقي جمع واقعة

(٢) الحب : النر . ونوه الحص من بكر . والذحول جمع ذحل وهو النار .

(٣) يسجم أي يميل .

(٤) اللند : الندى . والزهو : اللوم . وأعتم : كثر

تقاليدها الفنية لم تكن قد تكاملت لها تماما ، ولكن من الواضح أيضا أنها كانت تصدر عن تجارب حقيقية ، ولم تكن كالتي عرفت بها بين الشعراء المتبحرين الذين عرفهم العصر الجاهلي . ولنا دعى أن المقدمات بدأ ظهورها في هذا العصر ، ولكننا لا نملك أن ندعى عكس ذلك ، نسأله المقدمات من مستكلات الشعر الجاهلي الغامض لا تمرر دنى بدأت ، ولا من بدأها ؟ وظاهرة أخرى نلت النظر في المجموعة الفنية التي وصلت إليها من هذا العصر ، وهي أنه على استناد هـ : المجسدة تبدو الصنعة ناسعة الألوان إلى حد بعيد ويبدو الشعراء كأنهم لا يزالون يحسسون طريقهم إليها ، ولما يضع الفن بين أيديهم مفاتيحها التي يكشفون بها عن كنوزها الثرية بعد ، وهي ظاهرة طبيعية تؤكد صحة هذا الشعر وتوثقه ، وتباعد بينه وبين شبهة الانتحال واتهامه ، ومرة أخرى لا بد أن نضع في حسابنا أننا مازلنا في بداية الطريق الفني ، وأن الشعراء ما زالوا يجرون تجاربهم على العمل الفني ليؤصلوا له تقاليدهم ومقوماته ، وليكشفوا عن أسرارهم ليضعوه بين أيدي الشعراء الذين يتحركون خلفهم في الطريق الطويل .

وتتصل بهذه الظاهرة ظاهرة أخرى ترجع إلى الأسباب نفسها ، ففي شعر هذا العصر تنتشر الزخافات بصورة واسعة ، بل نرى في بعض الأبيات اضطرابا في إقامة الموسيقى العروضية ، واضطرابا في أحكام القوافي وبنائها ، ومرة أخرى يجب ألا ننسى أننا مازلنا في بداية الطريق ، وأنها مازلنا قريبا عهد بطفولة الشعر الجاهلي ، وأنها تمر بمرحلة انتقال بين عصرين ، وأما هذه الظواهر كلها رواسب من الأولوية المبكرة التي لم يكن فن الشعر قد استقر تماما فيها على أيدي رواة الأوائل الذين قاموا بدورهم الكبير في عصر ما قبل التاريخ الأدبي ، وهو دور طوته - مع الأسف - رمال الصحراء في أعماقها السحيقة .

ولعل هذه العيوب الموسيقية لم تظهر في قصيدة من شعر هذا العصر مثلما ظهرت في قصيدة المرقش الأكبر التي أشرنا إليها منذ قليل ، ففي هذه

القصيدة تنتشر الرحافات بصورة تلفت النظر ، ويظهر فى بعض أبياتها اضطرابات فى إقامة الوزر، العروضى ، بل تحرج بعض نظورها من البحر الذى نظمت فيه ، وهو البحر السريع، لتدخل فى بحور اخرى ، ويحق نعت هذه القصيده وتبقة دقيقة تؤكد صحة الشعر الذى وصل إلينا من هذا العصر البعيد ، وتترأى كأنها قطعة أثرية نادرة احتفظت به الصحراء ، كما تركها صاحبها ، ولم نعبت بها أيدي الرواة لتحفى من عيوبها أو تصحح من أخطائها.

على هذه الصورة بدأت قافلة الشعر العربى خطواتها الأولى الثابتة فى عصر التاريخ الأدبى الصحيح ، لتواصل رحلتها التاريخية الطويلة التى لا تزال ماضية فى طريقها حتى اليوم .

الفصل الرابع

امروء القيس أبو الشعر العربى

نحن الآن فى القرن السادس الميلادى ، وقد وضعت حرب البسوس أوزارها ، ورفرت فى أرحاء الجزيرة العربية رابات السلام البيض بعد أربعين سنة من خصام متصل ، وكانت قافلة الشعر قد بدأت رحلتها التاريخية خلف روادها الأوائل من شعراء ، هذه الحرب الذين انتقلوا بهذا الشعر من مرحلة المقطوعة إلى مرحلة القصيدة ، وهى بداية انتهت بعد أن وضع المهلهل رائد القافلة الأول أقدام الشعراء على بداية الطريق ثم خلفه لهم ليواصلوا الرحلة من بعده ، وكان القدر قد أعد للقافلة رائداً جديداً يواصل بها رحلتها ، ويشق بها مسالك جديدة ، ويوصل لها تقاليدها الفنية ، ويرفع من قواعدها التى وضع أسسها خاله المهلهل ولم يكن هذا الرائد الجديد سوى امرئ القيس أبى الشعر العربى .

وامروء القيس هو آخر أمراء أسرة كندة اليمانية التى كانت تحكم نجداً منذ أواسط القرن الخامس الميلادى ، وأبوه حجر بين الحارث آخر ملوك هذه الأسرة الذى أسدل مصرعه ستار الختام على حكمها لهذه المنطقة ، وأمه فاطمة بنت ربيعة أخت كليب سيد قبائل ربيعة ، والمهلهل بطل حرب البسوس ، فهو سليل ملوك كندة من ناحية الأب ، وسليل سادة ربيعة من ناحية الأم ، وبهذا يكون قد جمع الشرف من كلا طرفيه . كما كانوا يقولون .

كانت قبيلة كندة تنزل منذ أقدم تاريخ معروف لها فى القرن الرابع فى غربى حضرموت على السواحل الجنوبية للجزيرة العربية ، حتى إذا ما انهارت الحضارة اليمانية هاجرت جماعات منها إلى الشمال ، وألقت عصاها فى إقليم نجد الخصب فى المنطقة التى تقع جنوبى وادى الرمة الذى يخترق الجزيرة العربية

يس شمالي نهر وحبوبى العراق، وفي أواسط القرن الخامس استطاع سيدها
حجر آكل المرار أن يبسط سلطانه على القبائل الشمالية فى هذه المنطقة ، وأن
يمد نفوذه إلى إقليم اليمامة ، وأن ينسج به إلى حدود إمارة المناذرة بالحيرة ،
وأن يخضع له قبائل بكر وتغلب التى كانت تنزل فى هذه المنطقة ، ثم خلف من
بعده ابنه عمرو المقصور الذى تقلص ظل كندة فى عهده، وخلعت بكر وتغلب
ولاهما له ، ثم لم تلبث حرب البسوس أن اشتعلت بينهما ، وجاء من بعده
ابنه الحارث الذى يعد عصره عصر كندة الذهبى ، فقد استطاع أن يخضع
لحكمه قبائل نجد ، وأن يعيد إليه قبائل بكر وتغلب التى كانت الحرب قد
أنهكت قواها ، دلجأت إليه ليصلح بينها ، ثم اتجه بعد ذلك لتصفية حسابيه
مع المناذرة ، فاشتبك معهم فى عدة وفائع أحرر فيه النصر وفى أثناء حكمه
سأت العلاقات بين المنذر بن ماء السماء وبين قباذ ملك فارس ، فقد اعتنق
قباذ المزدكية التى كان يدعو إليها مزدك فى ذلك الوقت ، واتخذها ديناً رسمياً
للدولة ، وحاول أن يفرضها على المناذرة ، ولكن المنذر أسى فعزله وولى مكانه
الحارث أمير كندة .

وتحقق للحارث حلم آباته بتقويض إمارة المناذرة ، واستقر له الأمر على
هذه المنطقة المترامية الأطراف التى تمتد من نجد حتى العراق ، ورأى لكى يحكم
سلطانه عليها أن يولى أبناءه على قبائلها ، فجعل حجراً على أسد وغطفان ،
وشرحبيل على بكر والرياب وبعض قبائل تميم ، ومعد يكرب على تغلب وسائر
تميم ، وسلمة على قيس ، وعبدالله على عبد القيس ، ولكن الأمور سرعان ما
تطورت ، فتوفى قباذ وخلفه كسرى أنو شروان ، وكان يكبره المزدكية ، فأعاد
المنذر إلى حكم الحيرة وخلع الحارث ، وكان طبيعياً أن تنشب الحرب بين
الإمارتين ، ويقال أن المنذر أوقع بالحارث هزيمة نكراء قتل فيها وقتل معه
أكثر من أربعين أميراً من بيته ، وانقسمت إمارة كندة إلى إمارات يحكمها
أبناء الحارث الذين كان قد عهد إليهم بها فى حياته ، وبدأ المنذر يوقع بينهم

ويؤلب القبائل عليهم ، فتحاربوا فيما بينهم ، وسقطوا تساعا فى ميادين القتال، حتى انتهى الأمر بانقصاص قبيلة بى أسد على حجر وقتله ، وبهذا أسدل التاريخ الستار على إمارة كندة .

وتتعدد الروايات حول أسباب نورة بنى أسد على حجر التى انتهت بمصرعه ، وتختلف فى تفاصيلها اختلافاً بعيداً ، وهو اختلاف نستطيع أن نقرب من خلاله إلى الحقيقة الضائعة فى زحمة هذه التفاصيل ، لقد ضاقت بنو أسد بحكم هذه الأسرة الأجنبية التى وفدت عليهم من الجنوب ثم استطاعت فى غفلة من الزمن أن تفرض سلطانها عليهم ، وبخاصة بعد أن أثقلت كواهلهم بما فرضته عليهم من ضرائب ، فأجمعوا أمرهم على النوره عليها ، وحانت لهم الفرصة حين قتل الحارث فى حربه مع المنذر وتفرق ملكه بين أبنائه الذين حطموا أنفسهم بأنفسهم فى صراعاتهم الشخصية على الحكم ، وشجعهم على ذلك ماكان من موقف المنذر من أبناء الحارث بعد مقتله موقف العدواة الصريحة التى كان هدفه النهائى منها القضاء عليهم وعلى حكم أسرته فى هذه المنطقة فأعلنوا الثورة على حجر ، وأحنى حجر رأسه للعاصفة، فانسحب إلى قومه باليمن ، واستعان بهم ليقضى على الثورة، واستطاع أن يجمع منهم جمعاً كبيراً عاد به إلى أرض بنى أسد ليعيدهم إلى طاعته ، ولكن بنى أسد استطاعوا أن يجمعوا أمرهم بقيادة فارسهم علباء بن الحارث الذى تمكن من حجر فحمل عليه فقتله ، ثم عاد إلى الغزاة القادمين من الجنوب فهزمهم وفرق جمعهم واستولى على أموالهم ونسائهم ، ووضع بهذا نهاية لحكم هذه الأسرة الغربية لبلاده ، وبخرج امرؤ القيس أصغر أبناء حجر مطالبا بشار أبيه فى محاولة جاهدة لاسترداد عرشه الضائع ، ولكن محاولته تبوء بالإخفاق، ويودع « الملك الضليل » الحياة بعد أن يضيع منه كل شئ ، ويسدل التاريخ ستار الختام على إمارة كندة فى حوالى منتصف القرن السادس الميلادى .

ولد امرؤ القيس فى بلاد بنى أسد بحد فى أوائل القرن السادس ،
وليس بين أيدينا شئ كثير عن نسأته الأولى إلا طائفة قليلة من الروايات
دخلتها الأسطورة من بعض جوانبها ، وهى روايات تصوره فتى من أبناء
الأرستقراطية العربية ، من أمراء الأسرة الحاكمة لهذه المنطقة فى هذا التاريخ ،
قضى شبابا لاهيا متهتكاً يطارد النساء ، ويشرب الخمر ، ويخرج للصيد ،
ويأوى إلى بطانة سوء من فتیان وقیان ، وينتد فى ذلك التعر يصوره به حياته ،
وما تنطوى عليه من خلاعة ومجون ، حتى اضطر أبوه إلى طرده ، فانطلق
يتنقل بين أحياء العرب ، ومن حوله أخلاط من خلعاء القبائل وتذاذ الأحياء
وصعاليك العرب يمارسون حياة خليعة ماجنة مستهترة ، يشربون الخمر ،
ويخرجون للصيد وتغنيهم القيان ، وتلتف حولهم بنات الهوى ، ويتنقلون من
مكان إلى مكان خلف غدران المياه ورياض الصحراء ، وهى نفس الحياة التى
كان يحياها من قبل مع اندفاع طائش خلفها زاد منه بعده عن أبيه وتخلصه
من رقايته ، وإحساسه بالحرية المطلقة التى لا تحدّها حدود ولا تقيدها قيود .

فى هذه المرحلة من حياته قتل أبوه الملك ، ويقال أنه كان فى ذلك
الوقت فى دمون من بلاد اليمن ، وأن نعى أبيه بلغه وهو فى مجلس شراب
فقال : ضيعنى صغيراً ، وحملنى دمه كبيراً ، لا صحو اليوم ولا سكر غدا ،
اليوم خمر ، وغدا أمر ، ثم أنشد :

خلى لافى اليوم مصحى لشارب ولا فى غد إذ ذاك ما كان يشرب .

ثم شرب سبعاً ، حتى إذا ماصحا آلى على نفسه ألا يأكل لحما ولا يشرب
خمراً ولا يدهن بطيب ولا يقرب النساء حتى يثأر لأبيه ، ولكن هذا الخبر - فى
أغلب الظن - غير صحيح ، ويرجع الشك فيه أنه من رواية ابن الكلبي ، وهو
راوية متهم ، وربما كان الصحيح ما يرويه الهيثم بن عدى من أن امرأ القيس
كان موجودا مع أبيه عند مقتله ، وأنه شهد المعركة التى دارت بين كندة وبنى
أسد ، وأنه فر منها بعد هزيمة كندة وقتل أبيه على فرس له شقراء ، ويؤكد

ذلك ما ورد فى شعر عبيد بن الأبرص شاعر بنى أسد الذى كان معاصراً لهذه الأحداث وشاهداً لها ، والذى كان داعية من دعاة الثورة على حكم كندة لبلاده حيث يقول مخاطباً امراً القيس ، ومعيراً له بفراره من المعركة :

وركضك لولاه لقيت الذى لقوا فذاك الذى أنجباك مما هنالك

فهو يعيره بفراره من القتال بعد قتل أبيه وقومه ، وأن هذا الفرار هو الذى أنجاه من أن يلقى نفس المصير .

وأياً ما كنّت الحقيقة فقد نفى امرؤ القيس يديه من حياة اللهو التى كان يحياها ، وآلى سلى نفسه أن يثأر لأبيه على ما حرت عليه سنة العرب ، وأن يسترد الملك الذى ضاع من يديه ، وأن يرفع دعائم العرش الذى انهار بمصرع الملك ، وتبدأ مرحلة جديدة من حياته .

وتكثر الأخبار عن هذه المرحلة من حياته ، وترسم الروايات المتعددة عنها صورة توشك أن تكون كاملة لها ، وفى رواه عن الخليل بن أحمد أن رجلاً من بنى أسد قدموا عليه بعد مقتل أبيه فى محاولة لو أد النار التى أوشكت أن تندلع بينهم وبينه فى مهدها قبل أن تستسرى وتنتشر ، وعرضوا عليه إحدى ثلاث : القصاص أو الدية أو النظرة حتى تضع الحوامل فتعقد الرايات وتكون الحرب ، وقال له خطيبهم : « أما أن اخترت من بنى أسد أشرفها بيتاً ، وأعلاها فى بناء المكرمات صوتاً ، فقدناه إليك بتسعة تذهب مع شفرات حسامك فصدته ، فيقول رجل : امتحن بهلك عزيز فلم تستل سخيمته إلا بتمكينه من الانتقام ، أو فداء بما يروح من بنى أسد من نعمها فهى ألوف تجاوز الحسبة فكان ذلك فداءً رجعت به القضب إلى أجفانها لم يردده تسليط الإحن على البراء ، وأما أن توادعنا حتى تضع الحوامل فنسدل الأرز وتعقد الخمر فوق الرايات »^(١) ، ولكن امراً القيس لم يكن يطلب الثأر وحده ، وإنما

(١) التسعة : الحبل يجعل زماما . والقصدة : العلق . والسخيمة : الحقد ، والدعم : الأبل ، والقضب : السيف ، والأجفان : أعماها . والإحن : الأحقاد . والأرز : جمع إزار . والحر : جمع خمار .

كان يطلب معه أيضا عرض أسرته الضائع ، وهو مالم تعرضه عليه بنو أسد ، ومن هنا رفض الفصاض والددة ، وصمم على الحرب التى لم يجد أمامه وسيلة غيرها لاسترداد عرش أسرته ، وقال لوفد المفاوضة « لقد علمت العرب أن لا كفء لحجر فى دم ، وأنى لن أعناص به حملاً أو ناقة فاكسب بذلك سمة الأبد وقت العضد ، وأما النظرة فقد أوجبتها الأجنة فى بطون أمهاتها ، ولن أكون لعطبه سببا ، وستعرفون طلائع كندة من بعد ذلك تحمل القلوب حنقا ، وفوق الأسته علقا :

إذا جالت الخيل فى مازق تصافح فيه المنايا النفوسا^(١)

وتخفق المحاولة ، وينصرف الودد راجعين إلى قومهم بنذرونهم العاصفة العاتية التى ظهر عيارها فى الأفق ، والار المتأججة التى انكشف الرماد عنها ، ويستعد امرؤ القيس للمعركة ، ويمضى إلى طائفة من القبائل يستنصرها ، فمنهم من أعانه ومنهم من رفض . وتدور بينه وبين بنى أسد عدة وقائع يحالنه النصر فيها ، ولكنه لا يقتنع بذلك لأن الهدف الذى وضعه نصب عينيه ، وهو استرداد العرش الضائع . وتأخذ القبائل التى انتصرت له تتخلى عنه ، فيمضى الى بعض القبائل يستأجر رجالاً منها ، ويلجأ إلى شذاذ العرب وصعاليكهم يستنجد بهم ، ويؤلف من هؤلاء وأولئك جيشاً من المرتزقة لا يلبث حتى ينفرق عنه . ويأخذ موقفه يحترج ، ويستغل المنذر بن ماء السماء ملك الحيرة وعدو كندة التقليدى الفرصة ، فيجد فى طلبه استمراراً فى العداوة القديمة التى كانت بينه وبين جده الحارث ، ويجد امرؤ القيس فى الهرب ، ويرسل المنذر الجيوش من خلفه ، وعده أنو شروان بجيش من الأساورة يمضون فى طلبه ، ويلجأ امرؤ القيس إلى بعض القبائل يستجير بها ، والمنذر لا يكف عن مطاردته ، ثم ينتهى به المطاف إلى السموءل بن عاديا بتبما ، فيستجير به ، ويطلب إليه أن يكتب إلى الحارث بن حيلة ملك الغساسنة بالشام ليوصله إلى

(١) النظرة : الإمهال . والعلق : الدم .

قيصر الروم جوستينيان بالقسطنطينية فى محاولة ذكية لاستغلال العداوة التقليدية بين الدولتين العظيمين فى ذلك الوقت : الروم والفرس ، وسنودع امرؤ القيس أهله وامواله وسلاحه عند السموءل ، ويشد رحاله إلى قىصر ، ويكرمه قىصر وبعدة - فيما يقال - بجيش كنيف ، ويأخذ امرؤ القيس طريق العودة إلى بلاده ، ولكن رجلاً من بنى أسد اسمه الطماح قد تبعه فى رحلته وشى به عند قىصر ، وانهمم بأنه كان على صلة بابنته ، وغضب قىصر وبعث إليه بحلة وشى سمية منسوجة بالذهب ، فما لبسها حتى أسرع السم فى جسده وتساقد جلدته ، ومن هنا كان لقبه ((ذو القروح)) ثم كانت النهاية الحزينة ، فودع الحياة غريباً عن وطنه ، بعداً عن أهله ، لم يبق من ما كان يسعى إليه من استرداد عرش أبيه الضائع وملك أسرته المفقود . وفى مدينة أنقرة ، وفى سفح جبل بها يقال له عسيب توى جسده فى رقده الأبدية ، ووقف التاريخ يردد بيتية المشهورين اللذين لم يحقق القدر أمنته التى تمنها فيهما .

فلو أن ما أسعى لأذى معيشة كفانى . ولم أطلب . قليل من المال
ولكننا أسعى لمجد مؤثمل وقد يدرك المجد المنزل أمثالى

على هذه الصورة تكثر التفاصيل عن المرحلة الأخيرة من حياته ، وفى أغلب الظن أن هذه التفاصيل فيها كثير من الكذب والتلفيق ، الوضع والانتحال . فمصدرها الأساسى ابن الكلبي الراوية المتهم ، وقد ذهب الدكتور طه حسين إلى إنكارها جملة وتفصيلاً ، وإلى الشك - نتيجة لذلك - فى شخصية امرؤ القيس التى رأى أنها صورة مزيفة نقلها الرواة عن شخصية عبد الرحمن بن الأشعث الكندى الذى ثار على الدولة الأموية فى أثناء إمارة الحجاج على العراق ، وحاول الاستعانة بملك الترك ، ثم انتهى به المطاف إلى الإخفاق . ويذهب الدكتور شوقي ضيف إلى أن القصص لعب دوراً واسعاً فى هذه الروايات ، بحيث طمست معالم حياة امرؤ القيس سواء قبل مقتل أبيه أو بعده . ويرى أن أخباره اختلطت فى ذاكرة العرب بأخبار أمير عربى آخر فى زمن من أزمنة المتأخرة هو امرؤ القيس اللخمى .

ومع ذلك فليس من السير أن نتصور أن ابن الكلبي وغيره من الرواة قد نسجوا هذا القصص الكثير من مخيلتهم دون أن يكون له أصل ثابت من الواقع يعتمد عليه ويدور حوله . ومن الممكن أن تنفذ من خلال التفاصيل الكثيرة التي يزخر بها إلى الحقيقة - أو على الأقل - نستطيع أن نقرب منها ، فما لاشك فيه أن امرأ القيس - حاول الثأر لأبيه ، وحاول أن يسترد عرش أسرته الضائع ، وأنه خرج في سبيل ذلك مستعينا ببعض القبائل ، وبمن التف حوله من خلعاء القبائل وشذاذ الأحياء وصعاليك العرب الذين كانوا يقومون في العصر الجاهلي بدور يشبه دور الجنود المرتزقة في العصر الحديث ، وأنه سجل بعض الانتصارات على خصومه من بني أسد ، وأنه كان على وشك أن يحقق أهدافه التي خرج من أجلها ، لولا موقف المنذر بن ماء السماء منه للعداوة القديمة التي كانت بينه وبين أسرته ، ومن هنا كان طبيعياً أن يتجه إلى الغساسنة خصوم المناذرة التقليديين ، وما لاشك فيه أنه لجأ إلى الحارث بن جبلة الفسائي ، وعند الحارث خطرت في ذهنه فكرة الاستعانة بقيصر الروم الذي كانت إمارة الغساسنة تدين له بالولاء ، مستغلا ما كان بين الدولة البيزنطية والدولة الفارسية التي كانت إمارة المناذرة تدين له بالولاء من صراع قديم وطويل ، وفي أغلب الظن أنه وضع هذه الفكرة موضع التنفيذ ، وأنه أخذ طريقه نحو قيصر ، ففي شعره الثابت الصحيح تصريح بذلك حيث تراه في قصيدته الرائية التي يرويها الأضمعي الثقة يتحدث عن هذه الرحلة ، وهي القصيدة التي يقول في مطلعها :

سما لك شوق بعد ما كان أقصراً وحلت سليمي بطن قو فعرعراً

وتبدأ القصيدة بمقدمة غزلية يصف فيها رحلة صاحبتها التي تنزل بالشام مجاورة للغساسنة ، لم يخرج منها إلى وصف رحلته هو إلى قيصر مسجلا أسماء المواضع التي مر بها في بلاد الشام :

تذكرت أهلى الصالحين وقد أتت على حُملى خوص الركاب وأوجرا
فلما بدت حوران فى الآل دونها نظرت فلم تنظر بعينيك منظرا
تقطع أسباب اللبانة والهوى عتية حاوزا حماة وشبيرا
نسير يضج العود منه يمنه أخو الجهد لا يأوى على من تعذرا^(١)

ثم ينتقل من ذلك إلى وصف ناقته التى تحمله فى هذه الرحلة الشاقة الطويلة ، ثم فتخر بنفسه ووفائه وصبره على المشقات متوعداً بنى أسد بطردهم من دبارهم إلى قمم الجبال الوعرة ، ويصرح بوضوح بأنه فى طريقه إلى بلاد الروم ، ويسجل حواراً بينه وبين رفيق له فى رحلته يعلن فيه هدفه الذى خرج من أجله :

عليها فتى لم تحمل الأرض مثله أبر بميثاق وأوفى وأصبرا
هو المنزل الألاف من جو ناعظ بنى أسد حزنا من الأرض أوعرا
ولو شاء كان الغزو من أرض حمير ولكنه عمداً إلى الروم أنفرا
بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه وأيقن أنا لاحقان بقصرا

فقلت له : لاتبك عينك إنما نحاول ملكاً أو تموت فنعذرا
وانسى زعيم إن رجعت ملكاً يسير ترى منه الفراق أوزرا^(٢)

ثم ينتقل إلى وصف جواده الذى يأمل أن يعود على صهوته ملكاً على الذين أطاحوا بعرش أسرته . ثم يعود مرة أخرى إلى الحديث عن رحلته فى بلاد

(١) حُملى وأوجر : موضعان فى اتجاه الشام ، وخ حوص الركاب :- الإبل التى أُرهِق السفر عيونها ، وحماة ، وحوران ، وسيزد : مدن بالشام .

(٢) جو ناعظ : موضع باليمامة ، والفراق : رفيق الرحلة : والأنور : الذى يميل فى سيره إلى جانب من الطريق من شدة السير .

الشام ، ويصرح بأنه وصل إلى بعلبك وحمص ، ويصور إحساسه بالغربة فى هذه الديار البعيدة ، وشرقه إلى وطنه وأهله وصاحباته ، تم يعود إلى فخزه بنفسه وأسرته التى توارث أبناؤها المجد والغنى والشرف من قديم الزمان ، ويذكر طائفة من الأيام التى خاض غمارها مع قومه وانتزعوا فيها النصر من خصومهم ، ثم يختم القصيدة ببست يفتخر فيه بشره الخمر متعة المتع فى المجتمع الجاهلى . والأمر الذى لا شك فيه أن هذه القصيدة تعد وثيقة تاريخية بالغة الأهمية تؤكد رحلته إلى قيصر ، ولكنها تؤكد وصوله إليه ولا شئ من تلك التفاصيل الكثيرة التى يذكرها الرواة بعد ذلك ، فالموقف بعد ذلك يبدو غامضا لا نستطيع أن نطمئن إلى شئ منه ، وظهور ابن الكلبي على مسرح الرواية يجعلنا أقرب إلى رفضه ، ومن هنا كنا نميل إلى ما يذهب اليه الدكتور شوقى ضيف من أنه من الممكن أن يكون امرؤ القيس قد حاول اللجوء إلى الحارات الفسانى ، وأنه وجهه إلى قيصر ، غير أنه مات فى الطريق قبل أن يصل إليه ، وأنه من المحقق أن كل ما ذكره الرواة بعد ذلك منتحل موضوع .

وهكذا وضع القدر هذه النهاية الحزينة لمأساة الملك الضليل . لقد ذهبت محاولاته استعادة ملك أسرته وعرش أبيه أدراج الرياح ، وأبى الموت إلا أن يقف دونها فأسدل عليها ستار الختام ، وليس من اليسير أن نحدد تماما تاريخ وفاته ، ولكنه كان يدون شك فى النصف الأول من القرن السادس ، وربما كان ذلك فيما بين سنتى ٥٣٠ ، ٥٤٠ للميلاد .

وامرؤ القيس - بدون منازع - أشهر شعراء العصر الجاهلى ، وهو يعد بحق أبا الشعر العربى . وترجع أهميته الفنية إلى أنه هو الذى وضع للشعراء الجاهليين تقاليد القصيدة العربية ، وفتح لهم أبواب القول ، ومهد لهم سبله ، ولفت نظرهم إلى طائفة من الموضوعات والمعانى والصور التى عاشت عليها هذه القصيدة فترة طويلة من تاريخها ، وكان لهم الرائد الخبير بالطريق الذى كشف عن كثير من مسالكه ودرويه لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى ، وسلك بهم طرقا

جديدة فى أرض عذراء لم نخطر بها أقدامهم من قبل وقد حاول ابن سلام أن يقف على طائفة من هذه المسالك والدروب والطرق الجديدة فقال فى كتابه « طبقات فحول الشعراء » : « سبق امرؤ القيس إلى أشياء ابتدعها ، استحسناها العرب واتبعته فيها الشعر ، منها استيفاف صحبه والبكاء فى الديار ورقة النسيب ، وقرب المأخذ ، وشبه النساء بالطباء والبيض ، وشبه الخيل بالعفبان والعصى ، وقيد الأوابد ، وأجاد فى النسب ، وفصل بين النسيب وبين المعنى ، وكان أحسن طبقته تشبيها » . ولكن الحقيقة أن امرأ القيس كان أكبر مما ذكره ابن سلام ، وأن دوره فى تاريخ الشعر العربى كان أهم كثيراً من هذا كله ، فهو - بإجماع الرواة والنقاد والباحثين - أبو الشعر العربى ، ومن هنا تأتى أهميته الأساسية فى تاريخ هذا الشعر .

ومن الحق أن امرأ القيس لم يكن الرائد الأول فى الطريق الفنى ، فقد سبقه رواد كثيرون نفخ كل منهم فى القصيدة العربية شيئاً من روحه ، وكان على رأسهم المهلهل الذى قدم لأول مرة فى تاريخ الشعر العربى النموذج الفنى الأول لهذه القصيدة ، ولكن من الحق أيضاً أن امرأ القيس هو الذى أعطى هذه القصيدة صورتها النهائية ، ورسم للشعراء من بعده النموذج الكامل لها الذى ظل الشعراء يتخذونه مثلاً لهم فترة طويلة من تاريخ الشعر العربى ، وهو دور رائد أعانته عليه موهبة فنية نادرة ، وعبقرية فذة خلاقة ، وقدرة بارعة على التصرف فى اللغة والتحكم فيها ، وخيال قادر قدرة نادرة على الخلق والإبداع والابتكار ، وسيطرة تامة على وسائل العمل الفنى ، وأذن موسيقية مرهفة حساسة وكأنما وضع الفن بين يديه مفاتيح كنوزه الثرية لينفق منها كيف يشاء ، وليقدم منها أروع ما فيها لمن بجى بعده من الشعراء .

وتتركز براعة امرئ القيس الفنية - بصفة خاصة - فى التشبيه ، فهو - بحق - سيد فن التشبيه فى العصر الجاهلى ، ويسجل له القدماء هذه القدرة الفائقة التى لم يصل إليها شاعر غيره فى هذا العصر على هذا الفن البديع من

فنون العسل الأدبي ، ويجعلونه أحسن الجاهلين تشبيها ، وأول ثلاثة من بين شعراء العرب حقيقياً يعدون القمة في صناعة التشبيه ، وسادة هذا الفن في تاريخ الشعر العربي كله ، هو وذو الرمة وابن المعتز . وقديما كان النقاد يعجبون بقدرته على الجمع بين أكثر من تشبيه في البيت الواحد ، وكان بشار يحجب إعجاباً شديداً ببيته الذي وصف فيه وكر العقاب .

كأن قلوب الطير رطبا ويابسا لدى وكرها العناب والحشف البالي
بل لقد سرح بأنه كان يحسده عليه ، وأن نفسه لم تهدأ حتى قال بينه
الذي جمع فيه بين ثلاثة تشبيهات :

كأن مثار النقع فوق رؤوسنا وأسبافنا ليل تهاوى كواكبه
وفي رأى الدكتور شوقي ضيف أنه هو الذى ألهم الشاعر العربي على مر
العصور فكرة التشبيه ، وأنه هو الذى وجه إلى الإسراف فى استخدامه حتى عد
ذلك ضربا رشيقاً من ضروب الزخرف والبديع .

وصندوق التشبيه عند امرئ القيس يستمد أكثر أصباغه من الطبيعة
التي كان يعيش بينها ، والتي كان مفتونا بها فتنة طاغية ، ومن هنا كانت
تشبيهاته . فى جملتها . تدور فى دائرة حسية ، فقلما نجد له تشبيها عقليا أو
معنويا ، وأيضا تقل الاستعارة فى شعره قلة واضحة ، وتظهر من حين إلى
حين كأنها قطع متلائة براق بين صفوف التشبيهات المتراسة التى تتزاحم فى
قصائده تراحما شديداً ، ونستطيع أن نسنععرض معاقته المشهورة ، وهى تمثل
فنه أصدق تمثيل ، فنلاحظ أن التشبيه هو اللون المسطر على لوحاتها الفنية ،
وأنه . فى جملته . مستمد من البيئة الطبيعية التى كان على صلة مباشرة بها
يراهها أو يسمعها أو يسمع بها . فجيد صاحبه كجيد الطبيعة ، وعبناها كعيني
بقرة وحشية تونو إلى صغيرها فى حنان ورقة ، وشعرها الطويل الغزير كمناقيد
النخلة المتداخلة ، وأناملها الناعمة البيضاء كديدان الرمال اللينة التى يعرفها
فى صحرائه ، أو كأغصان الإسحل المساء التى يراها فى باديته ، وخصرها

الرفيق كحزام من حلد مجدول ، وسقاها المثلثة كسيفان نبات ماتى يجرى الماء فيها فهي دائما غضة ناصرة . وحواده الذى خرج عله للصيد عنيف كصخرة ألقى بها السسل من مكان مرتفع ، سريع كخدروف الوليد من صبيان البادية ، حيات كأنه مرحل يغلى ، خاضرتاه كظبى ، وساقاه كنعامة ، وهو فى عدوه كالذئب تارة وكالثعلب تارة أخرى ، وظهره الأملس كمدالك العروس أو كصلاية الحنظل ، والجبل فى أعقاب المطر كسبخ كبير ملتف فى بحاده المخطط ، والسيل يدور حول قمم الجبال كأنه فلكة معرل مما كان براه فى أيدي سنوات البادية ، وآثاره المنتشرة فوق الصحراء كأنها بضاعة نشرها تاجر منى ليرمنها على الناس فى الأسواق ، والطير تنطلق فى الصباح مبتهجة بصفاء الجو بعد العاصفة تتغنى كأنها سكارى من خمر حريفة ، وسباع الصحراء التى أغرقها السيل وقلبها على ظهورها نترأى من بعيد كأنها « أنابيش غنصل » ، وذلك البصل البرى الذى تنبته البادية .

على هذه الصورة تنتشر التشبيهات فى شعر امرئ القيس هذا الانتشار الواسع ، وتحتل من لوحاته الفنية هذه المساحات الفسيحة ، بحيث تتراعى حشوداً متلاحقة متتابعة لا يكاد يخلو منها بيت من أبياته ، وكأنما أدرك الشاعر أن سر عبقريته إنما يكمن فى هذا الصبغ البدع من أصباغ العمل الفنى ، فمضى يسرف فيه وبيالغ فى استخدامه ، والتشبيه إحدى الظواهر الفنية التى تبرز فى شعر مدرسة الطبع الجاهلية ، وإحدى الخصائص المميزة لها ، وهى المدرسة التى بدأ ظهورها مع ظهور القصيدة العربية فى عصر البسوس ، وإن لم تصل إلى درجة النضج إلا عند امرئ القيس ومعاصريه الذى نهضوا بها ، وأصلوا تقاليدها الفنية ، ويعد امرؤ القيس - بحق - القمة التى وصلت إليها هذه المدرسة فى العصر الجاهلى ، ففى شعره تبرز كل الخصائص التى تميزها ، وكل الظواهر الفنية التى تحقق عملها الفنى فى أروع صورها وأقوى أوضاعها .

ومن أجل ذلك كان طبيعياً أن تظهر فى شعر امرئ القيس رواسب وآثار فى المرحلة الفنية التى سبقتها والتى شهدت أولية الشعر العربى المبكرة ، وهى رواسب وآثار تظهر أشد ماتظهر فى انتشار الزحافات فى طائفة من أبياته حتى لبيدو بعضها كأنه خارج على الوزن العروضى لكثرة ما انحرفت به هذه الزحافات عن النغم الموسيقى المطرد فى القصيدة كلها ، ونستطيع أن نرى صورة لذلك فى القسم الأخير من المعلقة الذى يصف فيه السيل ، وفى هذا القسم تنتشر الزحافات بصورة واسعة حتى لا يكاد يخلو بيت من زحاف أو أكثر . ومع هذه الزحافات يظهر الإقواء فى بعض قوافيه ، وقد لاحظ بروكلمان كثرة الإقواء فى شعره ، ولكنه - مع ذلك - يظل قليلاً بالنسبة إليها . وفى المعلقة نرى الإقواء فى هذين البيتين منها ، الأول فى وصف جواده ، والآخر فى وصف السيل :

* مكر مفر مقبل مدبر معا كجلمود صخر حطه السيل من عل

* كأن ثبيراً فى عرائين وبله كبير أناس فى بجاد مزمل

فكلمة « من عل » من حقها أن تكون مضمومة على نية حذف المضاف إليه ، على نحو قوله تعالى فى سورة الروم : « من قبل ومن بعد » ، وكلمة « مزمل » صفة لكبير أناس وليست صفة لبجاد ، وواضح أن هذا كله راجع إلى أن الطريق الفنى كان لا يزال فى خطواته الأولى ، وأن الصنعة الفنية لم تكن قد وصلت إلى درجة من الإحكام والإتقان تنفادى معها عشرات الطرق ، ومع ذلك فقد استطاع امرؤ القيس بحسه الصوتى المرهف أن يضبط موسيقاه العروضية فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ القصيدة العربية بصورة تدعو إلى الإعجاب والتقدير .

القسم الثاني

صور

من أزمة الشعر العربي المعاصر

فى أى مرحلة من مراحل التطور الأدبى يحدث توزيع حدود لحركة الأدب على مسرح الحياة الأدبية ، فتتراجع فنون أدبية إلى منطقة الظل ، وتتقدم فنون أخرى إلى مركز الضوء ، والظاهرة التى تلفت النظر فى حياتنا الأدبية المعاصرة هى تراجع الشعر عن مركز الصدارة الذى كان يحتله فى الجيل الماضى ، وتقدم الرواية والمسرحية إلى الصفوف الأولى فى هذا المسرح .

ومهما نختلف حول الأسباب التى أدت إلى هذه الظاهرة فإننا لا نستطيع أن نختلف حول حقيقتها التى تمثل واقعاً لا غمك أن ننكره فى حياتنا الأدبية المعاصرة فنحن - بدون جدال - نعيش عصر الرواية والمسرحية بعد أن خلفنا وراءنا منذ سنين العصر الذهبى للشعر . وشعرنا المعاصر - بدون جدال أيضاً - سمر بأزمة من تلك الأزمات التى مرّ بها شعرنا العربى فى بعض عصوره الأدبية .

ولكى نقرب من حقيقة المشكلة لا بد أن نسجل منذ البداية أن أزمة شعرنا المعاصر لا ترجع إلى قلة عدد الشعراء ، وإنما ترجع إلى قلة الشعراء الممتازين الذين نستطيع أن نرفعهم فوق قمم الفن الشامحة إلى جوار الخالدين من شعرائنا الكبار الذين كانوا معالم تطور بارزة على طوال الطريق الذى سلكه الشعر العربى منذ بداية رحلته فى أعماق الجزيرة العربية فى القرن الخامس الميلادى . فعدد الشعراء المنتشرين فوق الساحة الفنية المعاصرة فى أرجاء الوطن العربى كبير بدون شك ، ولكن المجيدين منهم قليلون بصورة تجعلنا نتساءل عن الأسباب التى تقف وراء هذه الظاهرة .

فى رأى أن بداية المشكلة مرتبطة ببداية ظهور المدرسة الواقعية فى شعرنا المعاصر فى منتصف هذا القرن ، ومن سوء حظ هذه المدرسة أنها ظهرت فى أعقاب مدرستين سجلتا نهضة رائعة فى شعرنا الحديث ، وهما مدرسة

الإحياء ، والمدرسة الرومانسية اللتان لمع في ظلّهما أكبر شعرائنا في العصر الحديث . ومن غير شك استطاعت مدرسة الإحياء أن تنقذ الشعر العربي من الانهيار الذي أصابه في العصر العثماني ، وأن ترتفع به إلى القمم التي كان يخلق فوقها كبار شعرائنا في عصوره الكلاسيكية الأولى . كما استطاعت المدرسة الرومانسية أن تحول مجرى النهر الذي كان الشعر يتدفق فيه إلى مجرى جديد خلقت في ضفافه مجموعة من شعرائنا اللامعين استطاعوا أن يسجلوا أسماءهم في سجل الخالدين من شعراء العربية الكبار ، ولكن هذا التحول الذي أصاب الشعر الحديث على أيدي شعراء هذه المدرسة لم يعتمد بالنهر عن منابعه الأولى التي يستمد مياهه منها ، ولم يفصل به عن الروافد الأساسية التي يعتمد في مريد من تدفقه عليها ، لقد استطاع الرومانسيون أن يرسوا دعائم مدرسة جديدة ، وأن يؤمّلوا لها تقاليداً جديدة ، وأن يغيروا من الشكل والمضمون اللذين استقروا للقصيد العربية على أيدي شعراء مدرسة الإحياء ، ولكنهم لم يفتلخوا هذه القصيدة من جذورها الأصيلة التي قامت عليها طوال خمسة عشر قرناً من الزمان ، ولم يهدموا أصولها وقوماتها التي ثبتت لها على امتداد هذا التاريخ الطويل.

وظهرت الواقعية ، إلا اعتراض على ظهورها ، فهي مذهب أدبي كسائر المذاهب الأدبية له أتباعه الذين يؤمنون به ويلتزمون به ، ولكن ليس من حق هذا المذهب أن يعلن الحسب على المذاهب الأخرى ، فليس هناك ما يمنع من أن تتعايش المذاهب الأدبية جنباً إلى جنب ، ولا يعنى ظهور مذهب أدبي القضاء على المذاهب الأخرى ما دامت هذه المذاهب صالحة للقاء ، قادره على الوفاء بمطالبات الأدب في عصرها والتعبير عنها . لقد وفقت المدرسة الجديدة في وجه التيار المتدفق تضع السدود في طريقه ، وتشير العواصف من حوله ، فأخذت المياه الخصبة الثرية تذهب بدءاً في صحراء واسعة لا حدود لها ، وأخذت معاول الدعاة لها تضرب في البناء الشائع الذي أقامته الأجيال في محاولة لهدم توابعه وتحطيم دعائمه . لقد كانت حركتها حركة هدم ، وكان المفروض أن

تكون حركة بناء ، وكان تحددها قائما على أساس الرفض لكل المقومات والأصول الثابتة للشعر العربي ، بل على أساس الرفض لهذا الشعر كله ، وهو شعر لم يكتب له البقاء طوال هذه القرون الممتدة إلا لأنه بطوى فى أعماقه سرا من أسرار الخلود والتجديد الصحيح . كما قال الدكتور طه حسين بحق - ليس فى إماتة القدم ، ولكنه فى إحيائه وأخذ ما يصلح منه للبقاء .

ومن هنا لم تحقق هذه المدرسة الجديدة النجاح الذى كان متوفعا لها ، والذى سجلت أمثاله حركات التجديد السابفة ، لأنها - ببساطة - تنكبت طريق التجديد الصحيح ، ولعل أهم ما حققته هذه المدرسة من إنجازات أنها زعزعت الثقة فى الشعر القديم فى نفوس ناشئة الشعراء ، وهم أتد ما يكونون حاجة إلى هذه الثقة ، وأثارت حوا من السك الثقيل فى المذاهب الأدبية الأخرى فى أعماقهم ، وأرخت على أعينهم غطاء صفيها حجب عنهم كل ما فى نراتنا الأدبي من خير وخصب وعطاء ، ولم تستطع أن تسقط حولها جيل الشعراء - الكبار الذين يملكون - بما أوتوا من موهبة وصنعة وخبرة بأسرار الفن - أن يتسححو طريق الحركة الفنية الجديدة بل - على العكس - أتاحت لكثير من الدخلاء الذين أغرتهم سهولة العمل الفنى ، كما بسرته هذه المدرسة أن تنشروا فى أرجاء الساحة الفنية ليسيئوا إليها أكثر مما يحسنون .

وكانت النتيجة أن الأرض الفنية التى ظلت ثابتة تحت أقدام الشعراء فى كل حركات التجديد التى مرّ بها الشعر العربى أخذت تهتز بعنف تحت أقدام الشعراء المعاصرين الذين وقفوا فى مفترق الطرق بين ماض أخذت الغيوم تزحف إليه ، وحاضر لا يزال الضباب يغشيه ، لقد انهارت الثقة فى المدرسة القديمة فى الوقت الذى لا تزال المدرسة الجديدة تبحث فيه عن ذاتها . وتوقف الطريق بالشعراء ، ووقف كل منهم فى مكانه يعانى من الحيرة والتردد كالمثبت لأرضا قطع ولا ظهراً أبقي ، ولكن ليس هذا كل شئ ، فمازالت للأزمة جوانب أخرى .

أنا لست من « حزب المحافظين » ، ولكنى لست من « حزب التقدميين » : وأنا من أشد المؤمنين بالتجديد فى الأدب ، ولكنى لا أفهم التجديد على النحو الذى يفهمه أنصار « الحزب التقدمى » ، وفى ظنى أن الأدب فى حاجة إلى ثورة ، ولكن على أن تكون ثورة بناء لا ثورة هدم ، وقد مضى على ميلاد حركة الشعر الحر أكثر من ربع قرن ، ولم أستطع أن أقتنع بالأسباب التى من أجلها أعلنت تورطها الهدامة على شكل القصيدة العربية ، لقد تطورت القصيدة العربية على مر العصور الأدبية المختلفة واتسعت لكل حركات التجديد التى مرت بها فى تاريخها الفنى الطويل ، ولم تعجز عن الوفاء بكل حاجات هذا التجديد ، ولم تقصر فى التعبير عن كل المضامين الجديدة التى فرضتها عليها الحياة فى تطورها المستمر من حولها ، حتى تبدو القصيدة العربية المعاصرة كأنها شئ جديد مخالف تماما للقصيدة العربية القديمة ، مع أنها فى حقيقة الأمر - ليست سوى امتداد متطور لها ، ونتيجة طبيعية لسلسلة التطور المتعددة الحلقات التى مرت بها . وقد حدث كل هذا بصورة طبيعية متزنة دون هدم للأصول الثابتة ، أو تبديد للقيم التى استقرت لها عبر تاريخها الممتد خمسة عشر قرناً من الزمان ، والتى أصلتها الأجيال المتعاقبة من شعرائنا الكبار الذين كانوا معالم بارزة فى طريق تطورها وتجديدها .

والناظر فى شعرنا العربى عبر تاريخه الطويل وعبر محاولات التجديد المتعددة التى واكبت حركته المستمرة يلاحظ أنه مبنى بناءً صوتياً دقيقاً ، وهو قائم على أسس موسيقية مضبوطة ضبطاً محكماً ، تتحكم فيه قيم صوتية

مكاملة نكاملا تاما . وهو من هذه الناحية بملك رصيدا ضخما من الموسيقى، وتروة عربضة من الغنائية، حرصت عليها أشد الحرص ، وضنت بها على الضياع أحيال التسعراء فى رحلته الطويلة عبر الزمن ، ويتمثل هذا الرصيد الضخم وهذه الثروة العريضة فى تلك التشكيلات المتعددة التى يتسع لها العروض العربى ، وفى ذلك النسق المحكم من القافية سواء فى الصورة التقليدية للقصيدة الموحدة القافية ، أو فى الصورة الجديدة ذات القوافى المتعددة.

وفى ظنى أن حركة الشعر الحر تنكبت طريق التجديد الصحيح حين راحت نعبت بهذا الرصيد الضخم ، وتبدد هذه الثروة العريضة ، وتبعثر كل ما احتفظت به الأحيال أدراج الرياح ، وبحسب هذه الحركة أنها فى تورثها الهدامة بددت نصف نراثنا العروضى الذى حافظت عليه الأجيال المتعاقبة من شعراء فى حرص بالغ ، واعتزاز شديد ، حين فضت على صف يحور هذا التراث ، وهى البحور الثمانية التفعيلة التى لا تصلح لفكرة التفعيلة الواحدة التى أقامت هذه الحركة بناها الفنى على أساسها، وهى الطويل والمديد والبسيط والمنسرح والخفيف والمضارع والمقتضب والمجتث . فعلى أيدى شعراء هذه الحركة لفيت هذه البحور مصارعها ، وحكم عليها بالإعدام. ويكفى أن نضع هذه الحقيقة فى ميزان النقيض الصحيح لهذه الحركة لكى ندرك الى أى مدى أساءت إلى الشعر العربى أكثر مما أحسنت . والسؤال الذى ظل يلح على طول ربع قرن من الزمان ، وهو عمر هذه الحركة ، والذى لم أحد له جواباً حتى اليوم هو: ما الذى كسبه الشعر العربى من تبديد هذه الثروة والعبث بهذا الرصيد ؟ وما البديل الذى قدمته هذه الحركة لتعوض هذا التبديد وهذا العبث ؟!

والوهم الكبير الذى عاشت فيه هذه الحركة ، والذى أقامت عليه تجديدها، فأنحرف بها عن الطريق الصحيح للتجديد ، أنها نصورت أن الوزن والقافية فى القصيدة العربية فيدان بحدان من قدرة الشاعر على التعبير والتصوير ، ويكبلان مركبه الحركة فى المسالك الجديدة التى تفرض عليه الحياة الحديثة الضرب

فيها ، والحقيقة التي يؤكدنا تاريخنا الأدبي الطويل أن الوزن والقافية لم يكونا في أي طور من أطوار الشعر العربي . ولا في أي محاولة من محاولات التجديد فيه ، قيدين يعوقان الحركة أو يمنعان من الانطلاق ، وإنما كانا دائما الضوابط الموسيقية الدقيقة التي تحفظ البناء الشعري من التذاعى والانهيار ، أو. بعبارة أخرى - الضوابط التي تجعل من الشعر شعراً ، وتباعد بينه وبين أن يكون شبه شعر . والمسألة ليست مسألة أغلال تكبل الشاعر ، أو قيود تشد قدماً إلى الأرض ، ولكنها مسألة التروية التي يملكها الشاعر ، والرصيد التعبيري الذي يحتفظ به في خزانته ، والطاقة الفنية التي يستطيع تسخيرها واستغلالها في عمله الفني ، والقدرة على التحكم في أدوات الفن والسيطرة على وسائله .

وكل من يتتبع شعرنا العربي يلاحظ أن الوزن والقافية عاشا رفيقين طبيعيين للشعراء ، ولم يقف عقبة في طريق انطلاقهم خلف أفكار جديدة ، أو صور جديدة ، ولم يغلقا أمامهم الأبواب دون ارتياد أرض عذراء لم تخطر بها أقدام الشعراء من قبل ، ولو كانت القافية والوزن قيدين يحدان من قدرة الشاعر على الانطلاق لوجدنا من بين شعرائنا الكبار من يحاول فك القيود وتحطيم الأغلال ، ولكننا على الرغم من كثرة الشعراء وتعدد محاولات التجديد لم نجد شاعراً يحاول هذه المحاولة ، وإنما ظلت القافية والوزن مقومين أساسيين من مقومات شعرنا العربي يتحديان الزمن بل إننا نجد شاعراً من أكبر شعرائنا ، وهو أبو العلاء ، يحاول محاولة عكسية يفرض على فوافيه وأوزانه طائفة من الالتزامات الصارمة ، وينظم ديوانه الضخم « اللزوميات » على أساسها ، دون أن تحد من قدرته على التعبير عن أفكاره وخواطره الفلسفية . ومن قبل أبي العلاء ومن بعد أبي العلاء يحفل تاريخ شعرنا العربي برواد كبار طوروا القصيدة العربية ، وجددوا فيها دون أن يقف الوزن والقافية عقبة في طريقهم الفني نحو القمم الشامخة التي احتلوها عن جدارة .. إن الذنب ليس ذنب

السعر العربى ولكنه ذب الشاعر العربى الذى لا يملك من الوسائل ما يتيح له ارتفاع سلم الشعر الصعب الطويل .

ومع ذلك ظهرت - على طول الطريق الذى سلكته حركات التحديد فى الشعر العربى - أشكال جديدة مختلفة للقصيدة العربية كالمزدوجات والرباعيات والمسمطات والموشحات وقصيدة المقطوعات ، استطاعت أن نفى بحاحات هذا التحديد ، ونحقق أغراضه ، وإن تواكب التطور الذى أصاب هذه القصيدة ، وقد نجحت هذه المحاولات وأثبتت أنها فادرة على البقاء لأنها - ببساطة - لم تغفل فى حساب التجديد أن الوزن والقافية قاعدتان لا يقوم بناء القصيدة العربية إلا على أساسهما .

ولعل أخطر ما أصاب الشعر العربى على أيدي هذه الحركة أنها أباحت الحمى الفنى لكثير من الدخلاء الذين لا تربطهم بالشعر أى رابطة حين خيلت لهم أن العمل الفنى عمل سهل لا يحتاج من صاحبه إلى تلك الصنعة الدفقة التى لا بد منها فى كل عمل فنى ، وحين ألفت فى أوهامهم أن إلغاء الوزن والقافية سيتركهم يصلون فى الحمى العريض دون ضابط أو رقيب ، وحين نسبت فى روعهم أن من حقهم أن يعيشوا بهذين المقومين الأساسيين كيف يشاءون .. وكانت النتيجة التى لم يكن هناك بد منها هى استباحة الحمى للأدعاء الذين أساءوا إلى الرواد الأصلاء الذين يحاولون التجربة ويعملون على تأصيلها .

ومع ذلك فإننى أعتقد أن هذه المحاولة - لو أحسن أصحابها فهم طبيعتها فى غير مغالاة أو تعصب - لا تجهوا بها نحو مجالات أخرى غير مجال الشعر الغنائى ، فطبيعة هذه المحاولة تجعلها صالحة للشعر القصصى والشعر المسرحى ، فهما المجالان الطبيعيان اللذان يمكن أن تسجل هذه المحاولة نجاحا فيهما ، أما الشعر الغنائى فهو - بحكم طبيعته الغنائية التى تعتمد اعتماداً أساسياً على قيم موسيقية ثابتة - مجال غريب على هذه المحاولة . وهكذا فعل

شكسبير شاعر الإنجليزية الأكبر حين التزم الوزن والقافية فى شعره الغنائى ،
وأباح لنفسه التحلل منهما فى مسرحياته .

ومن هنا كنت أعتقد أن حركة الشعر الجديد فى حاجة إلى « ثورة
تصحيح » ترد القافلة الشاردة إلى الطريق السوى لتواصل رحلتها مع ركب
الشعر المنطلق فى طريقه على الرغم من كل شئ .

كل من يتبع شعرنا المعاصر يلاحظ ظاهرة تلفت النظر ، وتغرى على
البحث عن أسبابها ونتائجها ، لأنها ظاهرة بعيدة الأثر فى حركة هذا الشعر
وتطوره ، وأيضاً فى أزمته التى يعانى منها ، والتى أصبحت حقيقة لا شك
فيها ، ومشكلة لا مفر من مواجهتها ، فليس من الخير لحياتنا الأدبية أن
نتغافلها أو نغالى أنفسنا فى إنكارها ، حتى لا نكون كالنعامة حين تخفى
رأسها فى الرمال . هذه الظاهرة هى كثرة عدد الشعراء الذين انتشروا على طول
الساحة الفنية وعرضها ، وقد يبدو غريباً أن تكون هذه الأزمة ، فالمفروض أن
تكون سبباً من أسباب ازدهار هذا الشعر ونهضته ، ولكنها الحقيقة التى لا
تستطيع أن تنهرب من الاعتراف بها ، والتى علينا أن نواجهها فى موضوعية
مجردة من الأهواء .

وفى ظنى أن السبب الأساسى فى هذه الظاهرة يرجع إلى أن المدرسة
الجديدة - بموقف الرفض الذى وقفته من الوزن والقافية ومن التقاليد والأصول
الثابتة فى شعرنا العربى - يسرت السبل أمام كل من يظن فى نفسه الموهبة
الفنية ، أو لكل من سولت له نفسه أن يكون شاعراً ، وأباحت الحمى للكثير
من الأدعياء الذين لا تربطهم بالشعر وشيعة ، ولا يصلهم بالفن سبب ،
فامتلات أرجاؤه بالدخلاء الذين أغرتهم سهولة العمل الفنى ، بعد أن تحلل من
ضوابطه الدقيقة ، على تجربة حظهم فى الرحلة الجديدة ، واللحاق بالركب
المنطلق فى الشعاب التى لم يتم تذليلها ، فخانتهم أقدامهم و تعثرت خطاهم ،
وسقطوا أنضاء على طول الطريق ، وكانت النتيجة أن اهتزت صورة القافلة

كلها فى أعس الذين وقفوا يتتبعون رحلتها ، وترفرون وصولها إلى الواحة العذراء التى تسعى حاهدة إليه ، واخسلطت معالم الطريق بين الأصالة والزيف ، وناهت خطوات الرواد الأصلاء الذين يحاولون كشف الطريق ونذليل مسالكه ونحديد معالمه .

كان دخول هؤلاء الأذعياد فى الحمى الفنى ، وانطلاقهم منه بغير ضوابط تحكم حركتهم ، وتوجه خطاهم ، وتحسلهم على شئ من الأناة والصبر على منسقات الطريق سبباً من أسباب الأزمة التى يعانى منها شعربا المعاصر ، لأن العمل الفنى فقد على أيديهم أهم عنصرين يقوم عليهما ، وهما الموهبة والصنعة ، فبدون هذين العنصرين يفقد البناء الفنى أهم سر من أسرار خلوده ، ويصبح معرضاً للانهار والتداعى مع أى عاصفة ربح نهب عليه . ويخطئ من يظن أن العمل الفنى يمكن أن يقوم على غرهاتين الدعامتين أو على واحدة منها دون الأخرى ، فلا الموهبة وحدها كافية لإقامة بنائه ، ولا الصنعة وحدها بالتى تغنى عن الموهبة شيئاً ، إنما لابد من تعاون تام وتوازن دقيق بينهما .

ولست أنكر أهمية الدور الذى تقوم به الموهبة فى العمل الفنى ، وأنه لا بد من توافرها فى أعمال كل شاعر وهى مسألة تنبه إليها القدماء ولكنهم لم يصلوا إلى الكشف عن أسرارها ، فمضوا فى نطاق من الغيبية يحاولون تفسيرها عن طريق الربط بين الشعر وبين قوى خفية مجهولة تمثلها الإغريق فى صوره آلهة وريات ، وتمثلها العرب فى صورة جن وشياطين . ولكن الموهبة على الرغم من هذا الدور الخطير الذى تقوم به ، وعلى الرغم من أنها الأساس الذى يقوم عليه أى عمل فنى . لابد له من قدر من الصنعة يتعاون معها حتى يستقيم المشاعر طريقه ، ويكتمل له بناؤه ، وتتم له السيطرة على أدوات فنه ، وتحقق له تلك الصورة المصقولة المحكمة من صور التعبير التى لابد منها فى أى عمل فنى . فالشعر ليس عملاً مرتجلاً « يتناوله الشاعر من كمه » كما كان القدماء يقولون عن أبى العتاهية « ولكنه عمل يحتاج إلى كثير من الجهد

والصبر والأناسة والروية والتجويد والإحكام ، أو - كما كان يقول ابن جنى إلى « الصبر علمه ، والملاطفة له ، والتلوم على رباطته وإحكام صنعته » ، أو بعبارة أخرى - يحتاج إلى قدر من الصنعة يقوم الموهبة ويتحكم فى حركتها .

وهى مسألة تنبه إليها النقاد القدماء ، وتحدث عنها كثير من الشعراء حين راحوا يصورون ما يبذلونه من جهد وعناء فى صناعة شعرهم حتى تستقيم لهم متونه وتسلس لهم قوافيه . وقديما قال الفرزدق شاعر العصر الأموى الكبير « أنا عند تميم أشعر تميم ، ولربما أنت على ساعة ونزع ضررس أسهل على من قول بيت » ومن قبل الفرزدق قال الخطيئة أبياته المشهورة التى يصف فيها صعوبة العمل الفنى وخطره :

التعسر صعب وطويل سلمه إذا ارتقى فيه الذى لا يعلمه

زلت به إلى الحضيض قدمه يريد أن يعربه فيعجمه

لقد تحول أكثر الشعراء فى عصرنا الحديث إلى آلات لإنتاج الشعر ، ولعلنا نلتبس لهم عذراً فى طبيعة العصر الذى نعيش فيه ، فقد أصبحت السرعة طابع العصر كله ، وأصبح كل شئ من حولنا يتحرك بسرعة كأنه طواحين الهواء ، وعلينا أن نلاحقه وأن نفى بحاجاته حتى لو كان ذلك على حساب جودة إنتاجنا الأدبى وأصالته ، وكانت النتيجة التى انتهينا إليها ، والتى لم يكن هناك مفر منها ، هى أن أكثر أعمالنا الفنية احترقت قبل أن تنضج ، هذا هو الواقع الذى نعيش فيه ، وهذا هو الهدف الذى قصدت إليه من وراء هذه المقالات ، هى مقالات قد أكون عنت فيها بشعرنا المعاصر ، وقسوت فى الحكم عليه ، ولكن يغفر لى هذا العنف وهذه القسوة أننى أطمح إلى المثال ، ولا أرضى بالواقع يفرض نفسه علينا ، وملء أعماقى ثقة فى أن من بين شعرائنا المعاصرين - حتى من بين الناشئة منهم - من يملكون القدرة على تحقيق هذا المثال . وأنا - قبل كل شئ - من أشد المؤمنين بحتمية التطور فى شعرنا العربى كما تتطور كل الفنون ، بل كما يتطور كل شئ فى الحياة .

فى أواخر النصف الأول من هذا القرن شهد المجتمع الأدبى ميلاد حركة الشعر الحر ، وهى حركة قامت أساساً على فكرتين ، رفض الشكل التقليدى للقصيدة العربية فى صورتها القديمة والجديدة ، ورفض المضمون المؤلف لهذه القصيدة كما استقر عند مدرسة الإحياء ، تم عند المدرسة الرومانسية التى ظهرت بعدها ، ومن أجل الفكرة الأولى رفضت هذه الحركة الصورة القديمة للقصيدة العربية ذات الوزن الواحد والقافية الواحدة ، كما رفضت الصورة الجديدة لقصيدة المقطوعات ، واستبدلت بهما صورة أخرى ، تمخضت من التفتيش المبررة وحدة موسيقىة القصيدة فى غير التزام بمعايير العروض الخليلى ولا بنظام القافية الموحدة أو الفواضى المتغيرة ومن أجل الفكرة الأخرى أعلنت هذه الحركة نورتها على الرومانسية ، داعية إلى المذهب الواقعى واصطاع لغة الحياة للممثل الفنى ، غير معترفة بأن تكون للشعر لغته الخاصة

والواقع أن هذه الحركة ليست أول حركة مجديدية عرفها الشعر العربى فى تاريخ الطويل ، فمن قبلها شهد هذا الشعر حركات مجديدية متعددة استجاب فيها لسنة التطور الحسمى التى يستجيب لها كل شئ فى الحياة . فمنذ أن ظهر الطهسى الغنوى وأوس بن حجر ومن خلفهما تلميذهما العبقرى زهر بن أبى سلمى الذين أرسوا تاليد مدرسة الصنعة الجاهلية التى حولت نهر الشعر العربى من مجرى القديم الذى سالتته أيدى الطليعة المبدعة من شعراء مدرسة التلييم إلى مجرى جديد أشد عمقا وأكثر اتساعاً وأبرع صناعة ، إلى أن ظهر دبل ما بعد الطوقى فى شعراء مدرسة الديوان وشعراء مدرسة أبولو وشعراء المهجر الذين راجعوا شعراء من شعراءهم من خلال رؤية جديدة شعراء من حيث الشكل أو من حيث المضمون ، والشعر العربى فى حركة تطور مستمرة دائمة تهيئت شعراء القرن الأول الهجرى ينشعرون قواعد كلاسيكية جديدة تختلف عن الكلاسيكية الجاهلية ، وتشهد شعراء القرن الثانى يعلنون الثورة على التاليد الفنية الموروثة داعين إلى مراعاة الشعر للتطور الحضارى الذى أصاب

المجتمع فى هذا العصر ، وشهدت شعراء القرن الثالث يحملون معاول التجديد يهدمون بها عمود الشعر العربى القديم ، ليقيموا على أنقاضه البناء الشامخ لمدرسة البديع ، وشهدت المتنبى وأبا العلاء فى القرنين الرابع والخامس ، يرفعان القواعد من بناء فنى جديد ليتسع لما تقفاه من فلسفات عقلية ، وما انتهى من تراث عربى ، وما انتهيا إليه من آراء فى الحياة وما بعد الحياة ، وشهدت قبل ذلك وبعد ذلك حركات تجديدية مختلفة انتقلت معها الأرجوزة العربيه من دائرتها الشعبية القديمة التى كانت تدور فيها فى العصور الجاهلى والإسلامى إلى دائرة جديدة أرسى تقاليدها ربناز العصر الأموى ، كما ظهرت على أيدي شعراء الأندلس ومصر الموشحات بأشكالها الهندسية الدقيقة، وطبيعتها الزخرفية الرائعة ، تعبيراً عن ذوق العصر والبيئة ومزاجهما الفنى، وغير الأراجيز والموشحات ظهرت صور أخرى كثيرة تدل على أن الشعر العربى عاش حياته الطويلة متطوراً دائماً متجدداً أبداً .

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر أن القصيدة العربية فى هذه الحركة الدائبة نحو التطور والتجديد لم تنفصل من ماضيها المريق ، ولم تبت خيالها من الميراث الفنى الضخم الذى خلفته الأجيال المتتالية من حملة المشاعل فى الطريق الفنى الطويل. وذلك لسبب بسيط ، وهو أن تراثنا الفنى تراث أصيل يضم فى أعماقه عناصر الخلود والبقاء ، ولولا ذلك لما عانت القصيدة العربية فى صورتها التقليدية خمسة عشر قرناً من الزمان ، منذ أن ظهرت فى القرن الخامس الميلادى حتى اليوم ، صورة أصيلة خالدة مستعصية على الفناء .

فى ضوء هذه الحقيقة الثابتة لا أستطيع أن أتصور تجديداً فى الشعر العربى إلا على أساس من الاتصال بالتراث الفنى القديم ، والفهم الواعى لمقوماته الأصيلة والحس الدقيق بطبيعته الفنية ، والانتفاع الكامل بكل ما أثبتت الحياة أنه صالح للبقاء ، فى غير هدم للأصول أو تبديد للقيم ، وأظن أننا - بعد هذا - نستطيع أن نجيب على السؤال الذى طرح نفسه فى المقالة السابقة، وهو لماذا نكتب حركة الشعر الحر الطريق الصحيح للتجديد ؟

أما من حيث المضمون فالأمر جد يسير ، فليس هناك من يسكر صلاحية المضمون الاجتماعي للشعر سواء أكان شعرا حرا أم كان شعراً تقليدياً ، فكل جانب من جوانب الحياة يصلح أن يكون موضوعاً للشعر . ومنذ العصر الجاهلي أدار الشعراء الصعاليك شعرهم حول مضامين اجتماعية واقتصادية ، واضعين بذلك أساس المذهب الواقعي في الأدب من قبل أن يصل إليه النقد الحديث مئات السنين ، وانسع شعرهم بكل تقاليد الشعر العربي الصارمة للتعبير عن الثورة الاجتماعية والاقتصادية التي أشعلوها في وجه مجتمعهم ، واستطاع عروة بن الورد داعيهم الأخير أن يسجل في شعره نسجلاً دقيقاً فلسفة هذه الثورة من كلا جانبيها الاجتماعي والاقتصادي . ومعنى هذا أن « اجتماعية المضمون » لا تعني رفض الشكل التقليدي للقصيدة العربية ، فهذه القصيدة بتكاملها التقليدي صالحة لهذا المضمون تستطيع أن تتسع له ، وأن تمد طاقاتها الفنية للتعبير عنه ، ولكن المسألة هي أن ظهور الواقعية في الشعر المعاصر لا يعنى بالضرورة اختفاء الرومانسية ، وذلك لأن الشاعر إلى جانب أنه فرد من مجتمع تربطه به علاقات اجتماعية متعددة إنسان له عواطفه الشخصية ومشاعره الذاتية التي لا يملك أن يفصل عنها ، ففي أعماق كل شاعر ذاتي شاعر اجتماعي ، وفي أعماق كل شاعر اجتماعي شاعر ذاتي ، وليس هناك ما يمنع من أن يتعايش الشاعر ان في أعماق الشاعر الواحد ، وأيضاً لبس هناك ما يمنع من أن تتعدد المذاهب الأدبية في الساحة الفنية الفسيحة ، ولا يعنى ظهور مذهب فيها اختفاء المذاهب الأخرى منها . وفي ظني أن قصيدة الحب وقصيدة الطبيعة لن تختفيا من هذه الساحة ، وإنما سيظل لهما مكانهما ، وما زالت الرومانسية قائمة في الآداب الغربية ، وما زال شعراؤها يقومون بدورهم الفني إلى جانب المذاهب الفنية الأخرى ، ومن الخير للأدب . على كل حال . أن تتعدد مذاهبه حتى لا يكون الأدباء جميعاً نسخاً مكررة أو صوراً من أصل واحد .

وأما من حيث الشكل فالأمر جد خطير ، ففي هذا الجانب يكمن سر المشكلة الذي يشكل جانباً آخر من جوانب أزمة الشعر المعاصر .

من واقع حياتنا الثقافية

أولاً : حول الشعر (الشعر الجديد وأزمة الارجال) :

فى أواخر الأربعينات من هذا القرن بدأت المدرسة الجديدة فى شعرنا المعاصر أولى خطواتها فى حياتنا الفنية ، وعلى امتداد السنوات الثلاثين التى أعقبت ظهورها مضت تتقن طريقها لتؤصل للمذهب الجديد الذى تدعير إليه ، وعلى هذا الطريق اتسع مجال حركتها ، وتزايد عدد الذين أغرتهم التجربة الجديدة على اللحاق بالركب المندفع خلف رواده الأوائل الذين راحوا يمشرون بحركة تحرير لشعرنا العربى ، كأنما كان هذا الشعر برزح تحت بير عبودية غفلت عنها عيون النقاد والشعراء طوال خمسة عشر قرناً من الزمان منذ أن بدأ خطوانه الأولى فى القرن الخامس الميلادى حتى جاءت المدرسة الجديدة ومعها بشرى الخلاص وتدفق أجراس التحرير .

وهذا هو الوهم الكبير الذى وقع فيه هؤلاء الرباد ، أو لعلها مغالطة حاولوا أن يبرروا بها حركتهم الجديدة ، فسمعنا العربى لم يمش طوال هذه القرون أسيراً لقيود كبلت خطواته ، وجمدت حركته ، وبدون إشارة لجدل عقيم ، وبمنطق الواقع الذى عاشه هذا الشعر أكثر من ألف، وخسمائة سنة لو كان الأمر كذلك لتوقفت القصيدة العربية منذ مئات السنين . ولاستعصمت على التطور المستمر الذى سرت به فى حياتها الفنية الطويلة ، ولما كتب لها الخلود والبقاء على امتداد هذا العصر الطويل ، ولكن الواقع أن شعرنا الذى ينسب لغيره من مسبقاً متطوراً طوال هذه القرون .

وعلى امتداد هذه الرحلة الطويلة لم يتوقف الشعر العربى عن مساهمة الحياة من حوله ، ولم يتخلف عن متابعة حركتها وسواكبة تطورها ، ولم يتجمد فى قوالبه القديمة التى صنعها له بناته الأولون ، ولم يخلط بين منطق القديم والعقيدة العربية قد نجمت فى شكلها القديم ، أو نامت فى كهفها القديم به تنهداً عن تطور الحياة حولها .

فالقصيدة العربية عاشت فى تطور مستمر وتجديد متصل ، ولكن الواقع الفنى الذى يؤكد تاريخ الشعر العربى أن هذه الحركات التجديدية المتطورة لم تقطع صلتها بالقديم ، ولم تبت حبالها من جباله ، ولم تحاول أن تبدد الرصيد الضخم الذى خلفه لنا أسلافنا الكبار فى خزائن التاريخ ، وإنما أقامت تجديدها على جسور قوية ثابتة تصل بينها وبين هذا التراث الذى ظل محتفظاً بأسرار الحياة على ضفاف نهر الشعر الذى لم يتوقف عن العطاء الخصب منذ بدأ تدفقه حتى اليوم ، ولعل هذا هو الذى جعل شعراءنا المجددين - وهم كثير فى تاريخ شعرنا العربى - يؤمنون جميعاً بأن القديم هو بداية الجديد ، وأن الأصول الفنية الثابتة فيه هى الأرض الصلبة التى لا يقوم بناؤها الجديد إلا عليها ، والتى يمكنهم أن يستثمروا فوقها الرصيد الضخم الذى خلفه لهم أسلافهم لينتفعوا بكل ما يمكن الانتفاع به منه ، وهكذا ظل بناء الشعر الذى رفع قواعده الرواد الأوائل يرتفع مع رفاق القافلة دون أن يتعرض للانحيار على أساس هذا الإيمان بسلامة القاعدة التى قام عليها بناء شعرنا العربى قامت كل حركات التجديد الناجحة فيه ، ولم يخطئ النقاد العرب القدماء حين كانوا يوصون ناشئة الشعراء بالألا يحاولوا ارتقاء السلم الفنى الصعب الطويل حتى يحفظوا كل ما يستطيعون حفظه من الشعر القديم ، حتى يكون عملهم الفنى قائماً على أساس من الوعى الدقيق لكل أصوله ومقوماته التى لم تحتفظ بهما الحياة إلا لأنها صالحة للحياة ، ولكن لم يفهم أحد من شعرائنا الكبار الذين غيروا مجرى النهر بما شقوه له من مسالك جديدة أن الأصالة معناها الفناء فى القديم أو منحه حق السيطرة على أعمالهم الفنية ولا أن التجديد معناه إلغاء القديم ، أو تحويله إلى متحف من متاحف الآثار ، وإنما فهموا أن الطريق الصحيح للتجديد هو الموازنة الدقيقة الذكية بين القديم والجديد ، والتى يقف فيها القديم موقف الرقابة والتوجيه لموقف السيطرة والتحكم ، وبهذا كان الجديد دائماً ينطلق من حيث انتهى القديم منتفعاً بكل ما حققه من تطور ، حتى يتصل الطريق ولا نكون كمن يبدأ من فراغ ، وكأنما قد ذهبت كل جهود

القدماء ، أدراج الرياح وبهذا أيضا كان التابت دائما هو النقطة التى يبدأ من عندها التحول حتى لا تهتز الأرض الفنية تحت أقدام الضارين فوقها .

هكذا تصور شعراؤنا الكبار التجديد ، وهكذا أتصوره أيضا ، بل أنا لا أستطيع أن أتصوره إلا على هذه الصورة موازنة دقيقة ذكية بين القديم والجديد ، لا تبدأ من فراغ، وإرساء للتحول على أساس من الثابت ، دون سيطرة للقديم على حركة الجديد، ولكن أيضا دون انحراف بالجديد إلى تيه سحيق لانتبين مواقع أقدامنا فيه .

من هذه الزاوية التى أؤمن بها أشد الإيمان أنظر إلى المحاولة الأخيرة لتجديد شعرنا العربى ، فأراها محاولة مرتجلة تقوم على أسس غير ثابتة من الوعى الدقيق لأصول شعرنا العربى الثابتة وقيمته الأصيلة .

والذى غفل عنه أصحاب هذه المدرسة أو تغافلوه أن شعرنا العربى يقوم على أصول موسيقية مضبوطة ضبطاً محكماً . وقيم صوتية متكاملة تكاملاً تاماً لم تتوافر لأى شعر آخر .

وهى أصول وقيم تعتمد على قاعدتين أساسيتين وحدة لقافية ووحدة الوزن، وهما قاعدتان كان ظهورهما فى القصيدة العربية نتيجة لأمرئى : تراء اللغة العربية فى مفرداتها ، وثراء العروض العربى فى أوزانه التى تقبل - بدورها - تشكيلات كثيرة ضاعفت من هذه الثراء ، ولم تغفل كل محاولات التجديد هاتين القاعدتين ، وإنما استباح المجددون لأنفسهم أن يدخلوا عليهما شيئا من إعادة التشكيل ، أو إعادة التوزيع الموسيقى على أساس من الحس الدقيق بطبيعة هذا الشعر الموسيقية وقيمته الصوتية الثابتة ، ومع ذلك فلم تفلح هذه التشكيلات الجديدة فى أن تسدل ستار النسيان على الصورة التمليلية للقصيدة العربية ، أو تتحول بها إلى قطعة أثرية يحتفظ بها التاريخ فى متاحفه ، وإنما ظلت هذه الصورة هى الصورة الأصلية الخالدة فى شعرنا العربى التى استعصت على الغناء .

ومن هنا كان أشد ما أنكره على هذه المدرسة موقفها الظالم من الورن والقافية اللذين كانا أهم هدف تعرض لهدمها . أما ما وراء ذلك من مواقف هذه المدرسة من تجديد فى لغة الشعر ومعانيه وصوره وأساليب التعبير فيه ومجالاته وغاياته فمواقف لا أنكرها ، بل أراها هى التى أمسكت بهذه المدرسة حتى الآن من أن تزول .

وفى ظنى أن المحاولة الجديدة التى لم يستقر أصحابها حتى اليوم على تسمية موحدة لها لو أحسنوا فهم طبيعتها فى غير مغالاة فيها ، أوتعصب لها أو اندفاع خلفها لا تجهوا بها نحو مجالات أخرى غير الشعر الغنائى ، لأن طبيعتها تجعلها صالحة للشعر القصصى والشعر التمثيلى ، حيث تختفى مقومات الشعر الغنائى التى استقرت لشعرنا العربى الذى دار كله فى فلك هذا الشعر طوال خمسة عشر قرناً من الزمان ، فلم يعد من اليسير أن نسقطها من حسابنا ، وهى مقومات تجعل هذه المحاولة الجديدة غير صالحة له ، وتجعل منه ضيقاً غريباً عليها .

أما الشعر القصصى والشعر التمثيلى فهما لوان جديدان ليست لهما جذور ضاربة فى أعماق شعرنا العربى ، ومن هنا قلت أن الشاعر صلاح عبد الصبور وهو أحد رواد هذه المحاولة كان على قدر كبير من الذكاء والوعى حين تحول بطريقه إلى مجال الشعر التمثيلى ، فقد سجل هو ورفاقه من شعراء المسرح الشعرى نجاحاً ممتازاً فى هذا المجال لم يستطيع الشعراء الغنائيون تحقيقه فى مجالهم .

هذا هو رأى فى المدرسة الجديدة ، مالها وما عليها ، فى غير تعصب للقديم ولا مصادرة للجدید ، وإنما من خلال نظرة موضوعية تحاول أن تجد حلاً للمعادلة الصعبة بينهم ، والتاريخ وحده هو الذى سيتولى الفصل بيننا وبينهم وهو الذى سيصدر الحكم النهائى علينا أو عليهم .

ثانياً : الشعر وأصول التجديد :

حقيقة تاريخية قد تبدو غريبة لأول وهلة ، ولكنها - عند التأمل - حقيقة ثابتة لا شك فيه ، تلك هي أن شعرنا العربى هو الشعر الوحيد فى تاريخ الآداب العالمية القديمة الذى كتبت له الحياة منذ أن ظهر حتى الآن ، فليس فى تاريخ هذه الآداب كلها شعر امتدت به الحياة مثلما امتدت بالشعر العربى . فقد امتدت الحياة بهذا الشعر أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان منذ أن بدأ رحلته فى القرن الخامس الميلادى حتى اليوم ، لم يحفت فيها صوته ، ولم ينقطع به الطريق على امتداده الطويل .

فقد ظهر الشعر اليونانى قبل الشعر العربى ، ولكن الطريق توقف به مع انهيار الحضارة الإغريقية ، وظهر الشعر اللاتينى ثم انتهى مع نهاية الحضارة الرومانية ، من قبلهما ظهر الشعر العبرى ، ثم توقف مع انتهاء شأن العبرية القديمة ، وكذلك كانت الحال من الشعر الفارسى ظهر ثم اختفى مع اختفاء الفارسية القديمة . أما الشعر العربى فقد ظهر مع ظهور اللغة العربية ، ومضى معها فى رحلتها الطويلة ، وظل حيا معها حتى اليوم ، وذلك لأن هذه اللغة عاشت عمرها الطويل المتصل محتفظة بسلامتها اللغوية لم يؤثر فيها تطاول الزمن ولا اختلاف البيئات ، لم تقض عليه اللهجات المحلية التى انبثقت منها كما قضت على غيرها من اللغات ، والسبب فى هذا - كما نعرفه جميعاً - يرجع إلى أن القرآن الكريم حفظ عليها سلامتها ، وأمسك بكيانها من أن يتداعى أو ينهار ، ولم يسمح للهجات المحلية بأن تحيلها إلى لغة تاريخية تأخذ مكانها فى المتاحف اللغوية كغيرها من اللغات القديمة .

ومعنى هذا أن شعرنا العربى الذى تمتد حذوره فى الأرض الطيبة هذا الامتداد الطويل يمثل فى تاريخنا تراثاً حضارياً عربياً يجب علينا أن نعتز به ، ورصيداً فنياً ضخماً يتحتم علينا أن نحافظ عليه ، هو تراث لا يزال صالحاً للحياة ، ورصيد لا يزال يعطينا فى سخاء ، لنتفق منه كيف نشاء ، فمن السعد والحماقة أن ندير له ظهورنا ونقول تحت تأثير عقدة الثقافة الأجنبية ، لقد انقطع ما بيننا وبينه ولم يعد صالحاً لحاياتنا المعاصرة .

هذا هو الوهم الكبير الذى وقع شعراؤنا المعاصرون الذين ظنوا أن الشعر نبت شيطاني ينبت من لا شئ ، غافلين عن حقيقة أدبية مقررة وهى أن الشعر كأي فن من الفنون - نبات طيب يضرب بجذوره فى أعماق بعيدة يستمد منها الماء والحياة ، وبدون هذا الارتباط الوثيق بالأرض الطيبة التى تتد شعرا المعاصر إلى جذوره الأصلية الضاربة فى أعماق التراث، يفقد هذا الشعر عناصر الأصالة ومقومات الحياة ليصبح نباتا هشا لا يلبث أن يجف ويتساقط ويتحول إلى هشيم تذوره الرياح ، أو كما كان يقول جرير الشاعر الأموي الكبير إلى « شعر تهامى إذا أنجد وجد البرد » .

وتراثنا الفنى تراث خصب ، ورصيدنا منه رصيد ترى ، والعمالقة الكبار من شعرائنا الذين احتلوا قمم الفن الخالدة كثيرون ، أعطوا حياتنا الأدبية عطاء سخياً ، وكانوا معالم بارزة فى تاريخنا الفنى الطويل ، ولولا أن هذا التراث يحمل فى ثناياه عناصر البقاء والخلود لما احتفظت به الحياة حتى اليوم ، ومن أحل ذلك لم يفكر أى شاعر فى شعرائنا الكبار فى الانفصال عن هذا التراث ، وإنما آمنوا جميعاً أنه أساس من أسس تكوينهم الفنى ، وقاعدة ثابتة تقوم عليها أعمالهم الأدبية ، فمضوا ينفقون من رصيده الضخم ، ويستغلون كنوزه الثرية فى براعة جعلت هذا التراث ، يتحول على أيديهم إلى مصدر من مصادر الإلهام ، وسر من أسرار العبقرية ، ولم يقف هذا التراث أمام أى واحد منهم عقبة فى طريق التجديد أو حائلاً دون الإبداع والابتكار .

والحقيقة التى يعرفها كل المؤرخين لأدبنا العربى أن عصور الضعف التى مرت به ارتبطت بالبعد عن التراث ، على نحو ما حدث فى أيام الحكم العثماني للدولة العربية ، وأن عهود الازدهار ارتبطت بالاتصال به ، ولذلك نلاحظ أن البارودى عندما أراد أن يتقذ الشعر من الهوة التى تردى فيها ، وأن يرتفع به من السفوح التى انحدر إليها ، اتجه إلى الشعر القديم يستمد منه اكسير الحياة الذى يرد على الشعر روحه الضائعة ، ويعيد إليه نفسه المنهارة .

ولكن ليس معنى هذا أنتى أدعو إلى الفناء فى القديم ، وإنما معناه أن نوطد صلتنا به حتى نكتسب تلك الأصالة التى تكسب العمل الفنى صفة

البقاء والخلود ، أنا لا أريد أن نذوب فى القديم ، ولكنى أريد أن يذوب هو فى أعماقنا ، وأنا لا أريد أن يسيطر علينا ، ولكنى أريد أن نسيطر نحن عليه ، وأنا لا أريد أن نمنحه حق التحكم فى أعمالنا الأدبية ، ولكنى أريد أن نمنحه حق الرقابة عليها ، حتى لا ننحرف بها عن الطريق ، ولم يخطئ النقاد العرب القدماء حين كانوا يوصون ناشئة الشعراء بالألا يحاولوا ارتقاء السلم الفنى الصعب الطويل حتى يحفظوا كل ما يستطيعون حفظه من الشعر القديم ثم ينسوه بعد ذلك ، وهى وصية نستطيع أنت نترجمها إلى لغتنا المعاصرة بالألا يقطعوا صلتهم بالتراث ، ولكن على أن يختزنوه فى أعماقهم ، فلا يتدخل فى أعمالهم الفنية ، ولا يفرض نفوذه عليها ، ولا يتسرب إليها إلا بمقدار ما تتسرب مكونات اللاشعور إلى أحلام النائم فى غفلة من الرقيب المقيم على بابه ، فإذا هى رؤى جديدة كأنما انفصلت من عالم مجهول لا صلة له بما هو مستقر فى الأعماق ، وكامن فى الأغوار ، وحين صرح الفرزدق بأن شعره هبة من أسلافه النوايغ لم يكن يفتخر بحسب بوقوفه على الشعر القديم وعلمه به ، وإنما كان أيضا يحدد أسس العمل الفنى ، ويضع مفاتيح الفن فى أيدى الناشئة من الشعراء ، ولا يستطيع أحد أن يدعى أن هذه الهبة جعلت من الفرزدق تابعا لأسلافه النوايغ أو طبعة منهم ، ولكنها - فى حقيقة الأمر - هى التى خلقت منه عبقرية فذة فى تاريخ شعرنا العربى ، لا يمارى أحد فى عبقريتها ، وفنانا أصيلا يعرف مواقع أقدامه ، ويدرك اتجاهات خطاه .

هكذا أتصور التجديد فى شعرنا العربى اتصالا بالتراث يقف من العمل الفنى موقف الرقابة لا موقف السيطرة ، وحرصاً على أن يقوم البناء الفنى على أسس من مقومات هذا التراث ، فى غير هدم للأصول أو تبديد للقيم ، ثم ليات الجديد بعد ذلك كيف يشاء أصحابه : تطويراً وتجديداً وإبداعاً وإبكاراً واتصالاً بالحضارة .

ثالثاً : الشعر العربى والذوق المعاصر

الأستاذ الجليل الدكتور محمد كامل حسين عالم وأديب كبير واسع الأفق متنوع الثقافة ، له مشاركات خصبة تربة فى حياتنا العلمية والأدبية ، وهو أحد علمائنا الكبار الذين استطاعوا أن يراوحوا مزاجاً بارعة بين شخصياتهم العلمية وشخصياتهم الأدبية، وليس كتابه الذى صدر أخيراً عن « الشعر العربى والذوق المعاصر » إلا صورة ذكية من هذه المزاجية البارعة التى نطمح فى مزيد منها من أجل رؤية جيدة لتراثنا الأدبى القديم ، وهو تراث لم يستقر فى أعماقنا هذه القرون المتطاولة إلا لأنه ينطوى على عنصر من عناصر الخلود . فليس من قبيل المصادفة أن يظل امرؤ القيس مثلاً حياً فى أعماقنا طوال خمسة عشر قرناً من الزمان ، وإنما لا بد أن يكون وراء ذلك سر من أسرار الخلود جعله جديراً بالبقاء طوال هذه القرون ، وكذلك الشأن مع سائر شعرائنا الكبار الذين احتلوا - عن حدارة - قمم الفن الشامخة على طول الطويق الذى سلكه شعرنا العربى منذ أن ظهرت القصيدة العربية بصورتها المكتملة الناضجة على أيدي الطلائع المبدعة من شعراء القرن الخامس الميلادى الذين أرسوا لهذه القصيدة تقاليداً وأصولها ومقوماته الفنية ، وأعطوها صورتها التقليدية التى أخذت فى نفوس الشعراء فى عصور الشعر العربى الكلاسيكية صورة مقدسة تبلورت فى نقدنا العربى القديم فى النظرية المشهورة التى عرفت فى تاريخ هذا النقد بنظرية « عمود الشعر » .

ولكن الحقيقة التاريخية التى لا شك فيها. والتى ينطق بها شعرنا العربى القديم، وهى أن هذا « العمود المقدس » لم يفرض على هذا الشعر وصايته الكاملة ، ولم يقف فى وجهه على طول الطريق ، ولم يمنعه من الحركة الدائبة المتطورة التى واكبت هذا الطريق ، حيث تعالت على جنباته صيحات التطور والتجديد ، بل أحياناً صيحات الثورة والتمرد .

ومنذ زهير بن أبى سلمى ، بل من قبل زهير عندما ظهر الطفيل الغنوى وأوس بن حجر ، ظهرت مدرستان فئتان تبلوران العمل الفنى عند شعراء هذا العصر: مدرسة الطبع التى يغرف شعراؤها من بحر ، وتأتيهم المعانى سهوا ورهوا ، وتنشال عليهم الألفاظ انشبالا - كما يقول الجاحظ ، ومدرسة الصنعة التى ينحت شعراؤها من صخر ، وقد تأتى على الواحد منهم ساعة ونزع ضرر أهون عليه من قول بيت كما يقول الفرزدق . وبين هاتين المدرستين اللتين امتدتا امتدادا طويلا فى تاريخ الشعر العربى القديم ، توزع شعراء العربية الكبار الذين أثروا تأثيراً عميقاً فى نهر هذا الشعر الذى لم يكف عن التدفق حتى اليوم .

هذه هى الصورة التى استقر عليها النقد العربى القديم ، والمحاولة الجديدة التى يحاولها الأستاذ الجليل فى كتابه الأخير تقوم على أساس توزيع جديد لشعرنا العربى بين شعر طبع وشعر احتراف ، وهو - منذ البداية - فى مقدمة كتابه يحدد هذين المصطلحين : أما شعر الطبع فهو الذى يتحدث فيه الشاعر عن إحساسه وعواطفه وما يتسرب به من حب أو كره ، وما تركت فيه الحياة من أثر ، وأما شعر الاحتراف فهو الشعر الذى يعبر فيه الشاعر عن أشياء لا تمس أعماق نفسه ولا تصدر عن عواطفه . وفى رأيه أن شعر الاحتراف أعذبه أكذبه ، وأن شعر الطبع أعذبه أصدق ، ومن هنا كان شعر الاحتراف يعنى بالمحسنات اللفظية والمعنوية ، فى حين يخلو شعر الطبع من هذه المحسنات ، وعلى أساس هذا التوزيع الجديد الذى يقوم - كما هو واضح - على قاعدة موضوعية قسم الأستاذ الجليل كتابه إلى قسمين : قسم يدرس فيه شعر الطبع من خلال نماذج من شعر امرئ القيس وعمر بن أبى ربيعة وطائفة من شعر الحماسة ، وقسم يدرس فيه شعر الاحتراف من خلال دراسات للفرزدق وجرير ويشار والنابغة وأبى نواس ، ثم تأتى بعد ذلك دراسة للموسيقى والتصوير فى الشعر العربى يقف بعدها عند المتنبى وأبى العلاء .

والواقع أن التفرقة بين هذين اللونين من الشعر - على الرغم من المحاولة الجاهزة لتحديد المصطلحين - لا ترال غير واضحة ، فما يزال بين اللونين « خيط رفيع » يسمح بتداخل التقسيم القديم إلى شعر طبع وشعر صنعة في هذا التقسيم الجديد ، وهو تداخل لم يستطع الأستاذ الجليل أن ينجو منه ، إذ نراه في بعض مواضع من كتابه يربط بين شعراء الاحتراف والصنعة ربطاً ينتهى به إلى حملة ظالمة على البلاغة العربية أنها أساءت إلى الشعر العربى أكثر مما أحسنت . وفى ظنى أن هذه الحملة ترجع إلى أن الأمر اختلط على الأستاذ الجليل بين التصوير الفنى الذى هو أساس العملية الفنية وبين المحسنات البديعية التى ابتلى بها الشعر العربى فى بعض عصوره الأدبية ، وتحول معها عند بعض الشعراء إلى صور من العبث اللفظى ، والشعر - قبل كل شئ - سواء أكان شعر طبع أم شعر احتراف ، وسواء أكان شعراً عربياً أم غير عربى ، صنعة ولا يمكن أن يخلو منها ، حتى شعر الطبع بالمفهوم النقدى القديم تدخل فيه الصنعة . ففى الشعر - كما فى أى فن آخر - جانب من الصنعة لا بد منه حتى يستقيم للشاعر عمله الفنى ، وتتم له السيطرة على أدوات فنه ووسائله . وتحقق له تلك الصورة الخاصة من صور التعبير التى تحتاج - مع الموهبة - الى كثير من الجهد والأناة - ولست نكر أن البساطة - فى حد ذاتها - جميلة ، وأنها تبدو فى بعض المجالات قادرة على نقل الإحساس ، ولكن البساطة وحدها لا تكفى لإقامة بناء فنى متكامل ، لأن قدرتها على نقل الإحساس ، وإثارة الانفعال محدوده الطاقة من ناحية ومحدودة النطاق من ناحية أخرى .

والأمر الذى لا شك فيه أن هذا « الخيط الرفيع » بين اللونين لا يسمح بأن نُصنفُ فى دقة الشعر العربى فى خزانيتين منفصلتين : إحداهما لشعر الطبع ، والأخرى لشعر الاحتراف ، وعلى سبيل المثال هل نستطيع أن نجعل كل شعر المدح على امتداد الطريق الطويل الذى سلكه الشعر العربى ، وعلى تعدد مذاهبه واتجاهاته ، وتنوع شعرائه شعر احتراف خالص مجرد من أى تعبير عن

متساعر الشاعر الذاتية ؟ أنا أدرك أن فى شعر المدح احترافاً كبيراً ، ولكنى أدرك أيضاً أن فيه جانباً ذاتياً له قيمته الفنية ، وهل نستطيع أن نجرد مدائح أبى تمام فى المعتصم أو مدائح المتنبى فى سيف الدولة من عمق ذاتي وصدق انفعالي ؟

وإذا كان الهدف من الكتاب - كما صرح الأستاذ الجليل في نهاية مقدمته - أن يقدم إلى القارئ العربي الجانب الذى يقبله الذوق المعاصر من شعرنا العربى ، وهو شعر الطبع ، فإن الأمر الذى يلفت النظر أن قسمة الكتاب بين اللوين لم تكن قسمة تتفق مع هذا الهدف ، فقد جارت دراسة شعر الاحتراف جوراً شديداً على دراسة شعر الطبع ، فقد شغلت دراسة شعر الطبع أقل من خمسين صفحة فى كتاب تزيد صفحاته على مائة وخمسين ، وكنت أتمنى لو وقف الكتاب على دراسة شعر الطبع وحده حتى لا تتوزع الجهود الحصبة التى بذلها الأسناذ الجليل فيه توزعاً يباعد بينها وبين الهدف منه .

[illegible]

غير قادر على الإغضاء عن الحكم القاسى الذى أصدرته هذه الدراسة على النابغة الذبياني ، فقصة المتجردة - فى أغلب الظن - موضوعة ، ولم تكن الجفوة بس النعمان والنابغة بعيدة عن الظروف السياسية التى كانت قائمة فى ذلك العصر بين المناذرة والغساسنة .

وغير هذا الخلاف العريض تبرز خلافات كثيرة حول مسائل جزئية أثارها القضايا الكبيرة التى عرض لها الكتاب ، وعلى سبيل المثال لا أستطيع أن أتفق مع الأستاذ الجليل فيما ذهب إليه من تفسير متطرف لشخصية امرئ القيس ، ولا تفسير لشخصيته المتنبي على أساس فكرة « الأمانى المعوقة » ولا محاولته الربط بين لزوميات المعرى وعقيدته الدينية . وأيضاً لا أوافق على ما ذهب إليه من أن قصيدة المتنبي فى « شعب نوان » هى أضعف ما فى ديوانه ، أو أن خمريات أبى نواس ليست أجود شعره ، أو أن وصف البرق والمطر فى معلقد امرئ القيس من شعر الاعتراف ، كما أخلف معه فى تفسيره لكشم « من الأبيات التى وقف عندها فى فصول الكتاب المختلفة .

ولكن إذا كانت قيمة الكتاب - أى كتاب - إنما نرجع إلى كثرة ما يثيره من خلاف بين الباحثين ، فإنى أشهد - فى غير مبالغة أو مجاملة - أن هذا الكتاب الذى أترى به الأستاذ الجليل مكتبتنا العربية كتاب بالغ القيمة جدير باهتمام الباحثين ، بما يثيره من قضايا بالغة الأهمية ، وبما يفتح من آفاق جديدة أمام قراء الشعر العربى من خلال دوفنا المعاصر .

رابعاً: حياتنا المعاصرة وموقف الشعر منها

ليس من عادة الدكتور يوسف خليف أستاذ الآداب العربى بجامعة القاهرة أن يطلق أحكاماً نهائية على الأعمال الإبداعية ، كما أنه لا يعطى نفسه حق منح العمل الأدبى إما الحياة أو الموت مثلما يفعل بعض النقاد المعاصرين .. فهو شاعر ومبدع قبل أن يكون ناقداً ، وهو صاحب الاتجاه الرومانسى فى الدراسات النقدية ، ومؤلفاته « الحب المثالى عند العرب » « ذو الرمة » شاعر الحب والصحراء ، وتاريخ الشعر فى العصر العباسى ، وله ديوان « نداء القمم » وقد حصل على جائزة الملك فيصل العالمية وجائزة الدولة التقديرية^(١) .

وحول مجموعة من القضايا الأدبية كان معه هذا الحوار : د. يوسف ..

يكثُر الجدل بين المبدعين والنقاد حول المذاهب النقدية التى يمكن أن تحكم قراءة العمل الإبداعى .. فى تصورك هل لدينا حقاً مذاهب نقدية أدبية ؟

... الساحة الأدبية فى العالم العربى كله تتحرك حركة نشيطة وخصبة منذ فترة، ورأبى الخاص . وربما أكون مخطئاً فيه . أن الحياة الأدبية - وبخاصة فى مجال الشعر - تمر بمفترق طرق لم تنفتح اتجاهاتها ومذاهبها تماماً حتى الآن ، وما زلنا فى مرحلة انتقال وتطور فيها رواسب القديم وتجارب الجديد .. إنما الصورة النهائية للمجتمع الشعرى فى حياتنا المعاصرة لم تستقر تماماً ، فما زال الشعراء يتحركون فوق أرض لم تستقر تحت أقدامهم وما زالت التجارب الجديدة فى مجال الشعر مستمرة وتقدم لنا كل يوم جديداً .. يبدو بعضه غير مقبول ، على نحو ما نراه فى قصيدة النثر أو فى القصيدة الجديدة التى يبتكرها المجددون من أصحاب المدرسة الجديدة أنفسهم، لأنها تمثل اندفاعاً وتطرفاً فى التجديد ، لا يتفق مع الصورة التى رسموها لتجديد الشعر عندهم . ونتيجة

(١) الأهرام الصحائى ١٩٩٣/٨/٣ .

لذلك ليست هناك حتى الآن نظرية نقدية استقرت أصولها وتقاليدها فى حياتنا الأدبية ، وما زلنا فى مرحلة انطباعات شخصية فيها قدر كبير من المحاملة والعلاقات الشخصية .. حتى الآن مازالت الأرض فى مفترق طرق سواء فى الإبداع أو فى النقد .

د. خليف : هذا صحيح : فهناك نماذج مبالغ فى التجديد خرجت بالشعر عن مفهومه حتى عن مدارس التجديد ، وأنا سمعت من بعض رواد هذه المدرسة الجديدة من ينكرون هذا الاندفاع الذى اتجه إليه الجيل المعاصر من شعراء الموجة الجديدة ، وأتذكر أن الشاعرة الكبيرة نازك الملائكة وهى رائدة من رواد المدرسة الجديدة أعلنت منذ سنوات غير بعيدة أن شعراء المدرسة الجديدة قد انحرف كثير منهم عن طريق التجديد الصحيح الذى كانت تحرص المدرسة الجديدة فى الشعر على الالتزام به .

ولكنى متى يمكن حسم هذه القضية التى خلفت صراعاً متجدداً بين الأجيال الشعرية والنقدية ؟

إنها قضية يحسمها الزمن .. فهو الذى يتكفل بحسم القضية ، وتحديد الموقف . والموقف الآن ليس بدعاً فى التاريخ الأدبى . وفى كل مراحل التاريخ الأدبى وفى كل مراحل التجديد .. وفى كل مراحل الانتقال من مذهب إلى مذهب ، ومن مدرسة إلى مدرسة نرى هذا القلق وعدم الاستقرار . ثم مع مضى الأيام تأخذ الصورة الجديدة فى الوضوح وتبدأ الرؤية الجديدة تستقر فى المجتمع الأدبى ، هكذا رأينا فى تطور الشعر العربى بين العصر الجاهلى والعصر الإسلامى عند الشعراء الذين نطلق عليهم «المخضرمين» ، وكذلك رأينا عند الشعراء الذين عاشوا مرحلة الانتقال فى الأموية إلى العباسية والذين يطلق عليهم فى تاريخ الادب مخضرمى الدولتين ، وكذلك نرى هذا الموقف مع بدايات مدرسة الإحياء فى العصر الحديث مع البارودى ومن عاصروه ، وهو يمر بمرحلة الانتقال بالقصيدة العربية من صورتها التى كانت عليها فى العصر العثمانى والمملوكى إلى صورتها الإحيائية الجديدة ، وما يؤكد هذا رأى أن

القصيدة الإحيائية الجديدة التى بدأها البارودى وبتّر بها لم تصل إلى قمة نضجها واستقرارها الأدبى إلا عند شوقى وحافظ وشعراء جيلهما . وهل لهذه الأسباب التى ذكرتها .. تأخر الشعر وتقدمت الرواية ؟

.... أرض الشعراء لم يصبها الفقر والقحط بعد .. فالتجر كثير ولكنها لم تثمر الذى يلفت النظر .. الثمرة النادرة هى العبقرية ، والعبقرية سر مجهول لم يكتشفه أحد بعد ، ونأمل فى النهضة التى نرى مظاهرها فى حياة الشعر أن تؤتى ثمارها أما م تقدم الرواية ، فقد قيل بأن حياتنا المعاصرة لم تعد فى حاجة إلى الشعر بمثل حاجتها إلى القصة والرواية والمسرحية لأنها فنون يحتاجها العصر، والشعر تراجع ولم تعد الحياة فى حاجة إليه كثيرا ، وأصبح نوعا من كمالياتها ومظاهرها المرفهة حتى الشعر الواقعى الذى يمثل المدرسة الواقعية أصبح يمثل قيمة هامشية فى المجتمع .

..... من مؤلفاتك الحب المثالى عند العرب من واقع هذه الدراسة كيف ترى الإبداعات الشعرية حول هذا المفهوم ؟

الحقيقة أن الغزل العذرى بمعناه الدقيق وفى صورته المثالية لم يظهر إلا فى العصر الأموى فى بوادى نجد والحجاز ، لأن هذا الحب كما ذكرت فى كتاب الحب المثالى نبت بدوى ، ارتبط ظهوره وحياته بالبادية العربية منذ العصر الجاهلى عرفه مجموعة من الشعراء العشاق الذين عرفوا فى الأدب العربى باسم « المتيمين » وهو صوت طبق الأصل من الشعراء العذريين فى العصر الأموى وكل منهم أحب محبوبية واحدة ، وكتب عليه الحرمان منها ، أو عاش على ذكراها حتى الموت .. تماما مثل العذريين فى العصر الأموى وأقرب مثال عنتر بن شداد .

أما الآن فالصورة العامة للعلاقات العاطفية بين الرجل والمرأة اختلفت تماما عن الصورة التى كنا نراها عند العذريين بسبب خلاف ظروف الحياة وظروف المجتمع ، نتيجة لذلك نجد أن شاعر الحب فى الأدب الحديث اتجه اتجاها غير شاعر الحب القديم لأنه بصور العلاقات الجديدة، وهى علاقات تمثل نوعا من التغير الشبابى تعكس حياة تغيرت عن الحياة العصور القديمة ..

القسم الثالث
حوارات ورؤى
حول النقد ومشكلاته

لنكن صرحاء مع أنفسنا ، ولا ندفن رؤوسنا في الرمال لنخفى عن أعيننا الحقيقة ، ولنعترف بأن النقد في حياتنا الأدبية يمر بأزمة لاشك فيها ، ولنكن أكثر صراحة فنعترف بأن هناك أزمة تمر بها حياتنا الأدبية في كثير من جوانبها ، ولكي ندرك حجم المشكلة لنطرح على أنفسنا سؤالين محددين تكشف الإجابة عليهما عن حقيقة المشكلة :

السؤال الأول لماذا اختفى عمالقة الأدب بعد انتهاء جيل العمالقة الذين شهدتهم حياتنا الأدبية في العقود الأولى من هذا القرن ؟ ولماذا لم يظهر خلفاء لهم يشرون هذه الحياة ، ويحركون تيارات الأدب فيها ؟ لماذا لم يظهر شوقي آخر أو طه حسين آخر أو عقاد آخر أو أمثال قمع هذا الجيل الذي جعل مصر تتزعم الحياة الأدبية في الوطن العربي كله دون منازع لها ؟

والسؤال الثاني : لماذا هذأت الساحة الأدبية من معارك النقد الرائعة الخصب التي شهدتها الجيل الماضي ، والتي أثرت حياتنا الأدبية وأمدتها بمزيد من الوقود أشعل الحياة في هذه الحياة ؟ ولماذا خمد الجمر الذي كان متوهجا ، وتكاثف من بعده الرماد ، وانطقت شعلة الحياة من هذه الناحية ؟ أين معارك القديم والجديد ؟ وأين معارك العقاد والمازني وطه حسين والرافعي وسلامة موسى ؟ ولماذا نامت قضايا العصر الأدبية دون تقويم لها أو حوار حولها أو محاولة للوصول إلى رأى فيها ، وراحت في سبات عميق ؟ ولماذا طال انتظار أهل الكهف ؟

في أيى أن المشكلة ترجع إلى ثلاثة أسباب أساسية تقف وراء أزمة الأدب وأزمة النقد في حياتنا الأدبية المعاصرة .

السبب الأول اختفاء الصحافة الأدبية الجادة المتوازنة التى تقف وراء الحياة الأدبية موقفا موضوعياً مجرداً من كل انحراف نحو تيار معين أو مذهب معين ، والتى لا تصدر ولها وجهة معينة تلوى عنق الحياة الأدبية من أجل الوصول إليها. ولست أنكر أن هناك « شيئاً » فى هذا المجال ، ولكنه مجرد « نشاط صحفى » يتمثل فى « صفحة » أدبية محدودة المجال محددة الأسماء ، أو فى مجلة أدبية موجهة الأهداف وموجهة الوسائل أيضاً ، بحيث نستطيع التعرف على لونها بمجرد معرفة أسماء من يتعاملون معها . وما هكذا نريد حين نطالب بصحافة أدبية بجادة متوازنة موضوعية تفتح صدرها وذراعيها لكل المذاهب والاتجاهات على اختلاف ألوانها .

والسبب الثانى ظهور التلفزيون وفدوته الساحرة على اجتذاب من يريد التهرة والظهور من أيسر سبيل . ومن يطمح إلى الانتشار السريع من أهون طريق ، ليصبح بين عشية وضحاها سائداً واسع الانتشار والتأثير عبقرياً من عبقريات العصر ، ومن يجرى من هجر زائد الزلم الحديث ، رائد وشاعر موطن الخطر . سلاح ذو حدين له خير له شره . وقد رأت له أن نفسه أميراً إلى أهمية الدور الثقافي الذى يجب أن يقوم به ، ولكن ، فى الدور ، يعنىكم طبيعة الدور السام المتعبد الذى يقوم به هذا النهار الذى نحن بصدده إلى حد بعيد ، ونغير مؤثر إلى حد بعيد أيضاً ، لأنه -- لاستثمار على الكلمة المنطوقة - يختلف اختلافاً كبيراً عن الصحافة أو الكتاب ، الذى يعتمد على الكلمة المكتوبة التى تكتسب خلودها ويقاها من تدجيلها ، وينتقل ببساطة إلى مجرد كلام تبتلعه موجات الأثير ليختفى بعد ذلك . ولأن الهدف الأساسى لهذا الجهاز السحري هو الترفيه والتسلية . وهذا طبيعى لاندكره . التحيزات البرامج الثقافية إلى التيسير والتبسيط والتخفيف ومخاطبة الجماهير من أقرب سبيل ، وما هكذا تكون عملية إبلاغ الثقافة والمعرفة والأدب والنقد إلى الباحثين عنها الذين يريدون التحقق فيها ، والنفاذ إلى أغوارها ، رؤيتها

إلا على أشلائهم الممزقة أو أطلالهم المهجورة ، أو إلا إذا أحالوهم على الاستبداد ، وحنطوهم فى متحف من متاحف الآثار القديمة . وكأنما تحولت الساحة الأدبية إلى سوق من أسواق العبيد التى ذهبت إلى غير رجعة ، كلما تقدمت السن بعبد من عبيدها قل ثمنه ورضخت قيمته وهان شأنه .

هذه هى المشكلة التى يجب ألا نغالط أنفسنا فى حقيقتها إذا كنا نريد خيراً لحياتنا الأدبية والنقدية ، لأن إدراك المشكلة هو البداية الصحيحة لحلها ، والحل عندى عودة الصحافة الأدبية الجادة المتوازنة ، والعودة إلى الكتاب المتخصص وسيلة أساسية للمعرفة والثقافة ووأد أسطورة صراع الأجيال التى جعلت مجتمعنا الأدبى يقف حائراً بين مفترق الطرق يرقب مزيداً من الأشلاء والضحايا على ساحة هذا الصراع .

البحث عن نظرية نقدية عربية

ذو الرمة صخرة الأدب العربي التي لم تحطم وأتقن أن يتاح لها من يحطمها . تلك كانت كلمات عميد الأدب العربي . د . طه حسين التي ظل يتردد صداها في وجدان د . يوسف خليف حتى استطاع أن يحقق لأستاذه الراحل أمنيته من خلال دراسته « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » التي كانت العامل الأساسي في فوزه بجائزة فيصل للأدب العربي لهذا العام والتي وصفتها لجنة التحكيم بأنها تميزت بأسلوب شائق ولمسات شعرية لم تعد بها عما ينبغي أن تتحقق في أسلوب البحث العلمي من اتزان وموضوعية .

فقد وفق د . يوسف خليف في اختيار نماذج من شعر ذي الرمة ، نعد مصاتيح للدراسة النفسية والفنية ، وأحاد تحليلها وبيان ما تنطوي عليه من دلالات في طبيعة التجربة ، وفي صورتها الشعرية ، وبالتالي فإن دراسته بعد دراسة رائعة على مستوى مرموق لشاعر انفراد بين شعراء عصره باتجاه متميز في تجاربه وصوره .

ولقد ارتبط د . يوسف خليف منذ بداياته بالتراث العربي ، وله عدة مؤلفات وأبحاث عن الشعراء الصعاليك في الجاهلية ، والشعر الجاهلي ، وتاريخ الشعر في العصر العباسي ، والشعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثالث الهجري . وحول التراث العربي القديم ، ومناهج النقد العربي وتراث الشعراء الصعاليك وشاعر الحب والصحراء كان لنا لقاء .

متى ظهر النقد في الأدب العربي وهل هناك مدارس نقدية عربية لها مناهج محددة ظهرت قبل العصر الحديث ؟

النقد العربي بدأ منذ أن بدأ الأدب العربي ، أي أن ظهور أول شاعر واكبه ظهور أول ناقد ، ولكن النقد في هذه البدايات المبكرة لم يأخذ شكل نظريات متكاملة ، وإنما كان مجرد نظرات سريعة تعبر على إحساس الناقد بالنص . ولم تتبلور نظرية نقدية عربية إلا من القرنين الثاني والثالث

الهجريين عندما طهر الرواد الأوائل للنقد العربي أمثال ابن سلام وابن قتيبة ،
ظهرت النظريات النقدية العربية لأول مرة ، بل وتعددت على نحو ما نرى متلا
عند عبد القاهر الجرحاني الذي بلور نظرية متكاملة هي نظرية النظم ، وهي
كلمة ترادف الأسلوب الآن . إن عبد القاهر وصل للنظرية الأسلوبية العربية
(وأعنى بها دراسة تنسيق الكلمات فى جمل) وقبل أن يصل إليها النقاد
المحدثون فى الغرب .

بعد ذلك أصبح النقد علماً مرتبطاً بعلوم البلاغة التقليدية .

**هل يعنى ذلك أن النقد العربى كان يدور فى فلك الشكل
أساساً فلا يهتم بالمضمون ؟**

فى البداية كان النقد حراً يتناول الشكل والمضمون ، ولكن مع ظهور
مدرسة السكاكى البلاغية التى وصفت فى نظر القدماء النظرية النهائية
للبلغة العربية أصبح النقد يتجه للشكل أكثر من المضمون .

والآن هل توجد نظرية محددة للنقد العربى نابعة من التراث ، وهل
تأثرت بشكل أو بآخر بالتيارات النقدية القادمة من الغرب ؟

مع بداية العصر الحديث ومع اتصالنا بالثقافات الغربية ابتعد النقد
عن البلاغة حتى أن اسم البلاغة تغير إلى أسماء جديدة مثل فن القول ، وبدأ
الاهتمام يتجه إلى جوانب جديدة لم يلتفت إليها القدماء ، مثل الصورة الفنية
والتجربة الشعورية والوحدة العضوية ، وتعددت النظريات النقدية ، وكل
صبغة جديدة فى النقد الغربى كان لها أصداء فى النقد العربى على نحو ما
حدث فى البنيوية والتفكيكية ، ولكن المؤكد أن كل هذه التيارات التى
تداخلت فى حياتنا النقدية لم تتبلور فى نظرية نقدية عربية جديدة ، ربما
لاختلاف الموقف الذوقى بين النص العربى والنصوص الأجنبية ، وربما لأننا
مازلنا نعيش فى مرحلة امتصاص لهذه النظريات الوافدة ، ومحاولة تذويبها فى
نظرياتنا التراثية ، أو لأننا نقف فى مفترق الطريق بين التراث والمعاصرة وهى
القضية التى تتحكم حتى الآن فى حياتنا .

حياتنا الثقافية .. المشكل والحل

لا أريد أن أكون مع الذين يعتقدون الأمور فيقولون إن هناك تدهوراً في حياتنا الثقافية اليوم ، ولكنى لا أريد أيضاً أن أكون مع الذين يبسطون الأمور فيقولون أن هناك نهضة في هذه الحياة ، فالصورة العامة لحياتنا الثقافية اليوم - كما أراها - أنها ليست صاعدة إلى السماء ، ولكنها ليست هابطة إلى الأرض ، وإنما هى - إذا استعرنا التعبير الفنى - حياة فى مستوى النظر ، فهناك نشاط فى غير قليل من مجالاتها لا نستطيع أن ننكره ، ولكنه نشاط يخيل لمن يرصده أنه نشاط غير منهجى لا هدف له ولا خطة ، نشاط كالماء لا لون له ولا طعم ، وكأننا نعيش فى حالة من حالات انعدام الوزن لا نعرف مستقراً لأقدامنا ، ولا نملك تلك القوة التى تجعلنا نتحكم فى حركتنا لنحدد من أين نبدأ وإلى أين ننتهى ، أو كأننا - إذا استعرنا التعبير القديم - نخطب خطب عشواء فى تيه سحيق تاهت تحت أقدامنا مسالكه ، وغامت أمام أعيننا آفاقه .

ولكى تتضح الرؤية يكفى أن نعود إلى الجيل الماضى فى حياة مجتمعنا الثقافى لتتبين لنا حقيقة لا نستطيع أن نختلف حولها ، وهى أن هذا الجيل كان بحق جيل العمالقة الذين ظلوا حتى اليوم القمم الشامخة فى حياتنا الثقافية فى شتى مجالاتها ، وهو جيل مازلنا حتى اليوم نرى فيه المثل الأعلى لنهضة ثقافية عجزنا عن أن نحقق مثيلاً لها ، ولكى نكون منصفين يجدر بنا أن نقيّد هذا الحكم قليلاً ، ولكن يظل الفرق - مع ذلك - قائماً بين جيلين - : جيل ترتفع قممه الشامخة على امتداد الطريق الثقافى ، وجيل تبدو القمم فيه متناثرة هنا وهناك فى الساحة الثقافية الواسعة ، وأنا أعرف أن العبقرية لا تزال سرا مجهولاً لم يصل العلم الحديث - على الرغم من تقدمه المذهل - إلى أن يكشف عنه ، وأنها ظلت ظاهرة خارقة للطبيعة لا تخضع لقوانين الزمان والمكان .

ومن هنا كانت سلامة المنهج ألا ندخل هذه العبقريات فى تقويمنا للموقف، وإنما نجعل هذا التقويم للموقف العام فى ظواهره الطبيعية المألوفة .

وفى ظنى أن هناك عوامل مختلفة تقف وراء هذا الموقف ، وهى عوامل نستطيع أن نردها كلها إلى ظاهرة عامة واحدة ، وهى أن الروافد الدفاقة التى كانت تصب فى نهر حياتنا الثقافية حاملة معها أسباب الحياة قد توقف أكثرها عن التدفق، فتحوّلت إلى مياه آسنة لاحتراك به ، أو أصابها الجفاف فتحوّلت إلى قيعان جرداء لاحياة فيها ولاماء ، أما القليل منها الذى استمر فى حركته فقد قوة تدفقه ، وفقد معها قدرته على أن يمد النهر بمزيد من أسباب الحياة التى تجعله قادراً على مزيد من العطاء والنماء .

وأول هذه الأسباب مشكلة الكتاب ، وهى مشكلة تتلخص فى كلمتين: الأولى أن الكتاب تحول إلى سلعة تجارية ينتجها من يضمن الربح ، وبشترها من يقدر على الدفع ، والأخرى أن الكتاب أصبح يخضع لكل ما تخضع له السلع التجارية من قوانين الاستيراد والتصدير ورسوم الجمارك والضرائب ، وكانت النتيجة التى لم يكن منها بد ارتفاع سعر الكتاب من ناحية ، وتحديد نوعيته من ناحية أخرى، ولست أحمل دور النشر الخاصة قدراً كبيراً من المسئولية فى ذلك ، فهى دور تجارية قبل كل شئ، ولكنى أحمل المؤسسات الرسمية هذا القدر الكبير من المسئولية ، وبصفة خاصة الهيئة العامة للكتاب ودار الكتب المصرية ، فقد كان الأمل الكبير معقوداً على الهيئة لحل هذه المشكلة ، ولكنها لم تستطع حتى أن تحقق ما حققته المطبعة الأميرية ببولاق حين حملت على عاتقها أمانة الكلمة المكتوبة فى أواخر القرن الماضى وأوائل القرن الحالى ، فأخرجت ما أخرجت من كتب التراث وغير التراث مما كان له أثره الكبير فى النهضة الثقافية التى شهدتها هذه المرحلة ، أما دار الكتب فلا أدرى سبباً لتوقفها عن أداء هذه المهمة ، لا أدرى أين ذهب القسم الأدبى بها ، ولم توقف؟ وقد كان ذات يوم القسم النابض بالحياة فى هذه الدار، أو خلية النحل التى لا يهدأ دويها ليل نهار .

وثانى هذه الأسباب مشكلة الصحافة الأدبية ، وأنا أعرف أن عندنا اليوم صحافة أدبية وتتمثل فى جانبين : صفحة الأدب فى الصحف اليومية ، والمجلات الأدبية الشهرية والدورية ، ولكن صفحة الأدب لها مشكلتان : الأولى أنها أسبوعية، والأخرى أنها صفحة واحدة أو بعض صفحة ، فهى لهذا عاجزة زمانا ومكانا عن أن تتسع لنشاطنا الثقافى . أما المجلات الأدبية فلها مشكلتان أيضا :

الأولى أنها موجهة لطبقة خاصة من القراء ، أو قل طبقة محدودة ، والأخرى أنها مقصورة على فئة معينة من الكتاب ، أو قل محتكرة لها ، فهى لهذا عاجزة عن أن تحقق ذلك الانتشار الجماهيرى الواسع الذى يحقق بدوره ما نتظره منها من نشاط ثقافى .

وثالث هذه الأسباب مشكلة الترجمة، والترجمة حلقة من حلقات الاتصال الثقافى بيننا وبين العالم من حولنا ، ولا يملك أحد أن ينكر دور الترجمة فى إثراء حياتنا الثقافية ، ومنذ وقت مبكر من تاريخنا العربى ، منذ العصر العباسى بل من قبله أدرك علماؤنا وأدباؤنا أهمية الترجمة ، فقاموا بنقل التراث اليونانى والفارسى والهندي وظلوا يقومون بهذا الدور الخطير على امتداد تاريخنا الحضارى ، وهو دور لم يتوقف إلا فى عصور الانحطاط ، ومن الحق أن هناك الآن جهوداً فردية خصبة فى هذا المجال ، ولكننا نريد - إلى جانبها - جهوداً جماعية على مستوى مؤسساتنا الثقافية وتنتظر من المجلس الأعلى للثقافة ، ومن جامعاتنا - وهى بحمد الله كثيرة - وفى إحداها كلية للألسن وفى الأخرى كلية للغات والترجمة ، أن تنهض بدورها .

ورابع هذه الأسباب وسائل الإعلام المرئية والمسموعة ، وهى ولا جدال فى ذلك أقرب وسائل الإعلام إلى الجماهير ، وأشدّها جذبا لها ، وأكثرها تأثيراً فيها ، ومن هنا يبدو دوره الخطير فى حياتنا الثقافية ، وبما يؤسف له أن هذه الوسائل نجحت فى إبعاد الجماهير عن مصادر الثقافة الأصلية حين يسرت لهم

الاتصال السطحي السريع بها ، ووفرت عليهم جهد الاطلاع المتأنى العميق ، وأضاعت عليهم متعة الرجوع إلى الكتاب ، كما كان يفعل الجيل الماضى الذى لم تكن هذه الوسائل قد أتاحت لهم ، كما نجحت هذه الوسائل أيضا فى شغل الفراغ الذى كان يمكن أن ينتفع به على المستوى الثقافى فى ضروب شتى من اللهو .

وخامس هذه الأسباب - ولعله أخطرها وأبعدها أثرا - جامعة الأعداد الكبيرة التى أصبحت واقعاً نعيشه ونجنى ثماره الحلوة والمرّة على السواء ، وجامعة الأعداد الكبيرة سلاح ذو حدين ، فهى ثروة ثقافية لا شك فى ذلك ، ولكنها مع هذه الأعداد الكبيرة - ثروة مبددة لمن يحسن الإنفاق منها ، ومن لا يحسن ، ورصيد مفرق بين من يستحق ومن لا يستحق ، ومع هذه الأعداد الكبيرة يبدو الحصاد فى النهاية أكثره هشيمًا تذرّه الرياح ، أو كما يقول المثل العربى القديم - جعجعة ولا طحن ، فلا الأستاذ قادر على العطاء الحق ، ولا الطالب قادر على الاستيعاب الدقيق ، كأنما تحولت جامعاتنا إلى بحيرات صناعية قليلة العمق تشكل منظراً ، ولكن لا شئ فى الأعماق .

والحل عندى أن نعمل على تفادى هذه الأسباب ، ووضعها فى موضعها الصحيح وعلى مسارها السليم ، وبهذا يعود لحياتنا الثقافية وجهها الجميل ، عسى أن ترتفع على امتداد طريقها تلك القمم الشامخة التى نتمنى أن ترتفع مرة أخرى .

موقفنا من التراث (٤)

عندما يتحدث إليك فسنجد نفسك بعد لحظات قد وقعت أسيراً لعلمه الغزير وشاعريته الرقيقة، ولما يتسم به من شفافية النفس ورحابة الفكر وعذوبة الحديث ، فالرجل عندما يتكلم يستولى تماماً على من يستمع إليه، وخصوصاً إذا كان يتحدث عن التراث ، إن كلماته عندئذ تتدفق حماسة وجبا واعتزازاً .

إنه الأستاذ الدكتور يوسف خليف الأستاذ بكلية الآداب بجامعة القاهرة وصاحب الدراسات الأدبية العديدة التى تزهو بها مكتبتنا العربية والحائز على جائزة الملك فيصل العالمية فى الأدب عام ١٩٨٨ .

وإذا كان هذا الحب الكبير الذى يكنه الدكتور يوسف خليف للتراث قد جعل كل الذين يعرفونه يصفونه بأنه « عاشق التراث » فإن هذا الحب نفسه هو الذى فرض على بداية حديثى معه قضية التراث ومدى حظها من اهتمام العلماء والأدباء .

وقال الدكتور يوسف أن قضية التراث تأتى على قمة ما يشغلنى من الموضوعات ، وإننى أتمنى أن يشغل بها العلماء والأدباء ، فنحن أمة لها تراثها الذى امتد فى غير انقطاع طوال أكثر من خمسة عشر قرناً من الزمان ، ومن الواضح أن السبب فى هذا الاستمرار المتصل يرجع إلى أن اللغة العربية لم تنفرض كما انقرضت اللغات القديمة الأخرى مثل اللغة اللاتينية ، وواضح أيضاً أن السبب فى ذلك يرجع إلى القرآن الكريم الذى حفظ هذه اللغة وضمن لها خلودها . واستطرد قائلاً : وعلى امتداد هذه الرحلة الطويلة التى تواصلت فيها خطوات تراثنا الأدبى استقرت لنا تقاليد وقيم وأصول ثابتة لم تبق حتى الآن إلا لأنها صالحة للبقاء ، ولأنها تحمل عنصر البقاء ، ولذلك فإنه من أكبر ما نرتكبه من الأخطاء أن نفصل عن هذا التراث ، ولكن ليس معنى هذا أن نفنى فى هذا التراث ، أو أن نعيش فى ذكرياته بعيداً عن حياتنا المعاصرة، أو أن نمضى مع هذا التراث عائدین القهقري إلى الوراء ، وإنما الذى أدعو إليه أن

يظل التراث فى أعماقنا ليصحح خطواتنا التى نتحركها إلى الأمام عن طريق موازنة دقيقة بارعة ذكية بين التراث والمعاصرة .

قلت .. وكيف يتحقق ذلك ؟

وأجاب بقوله .. بنشر التراث وتيسيره ولذلك فإننى أرى أن تتجه بعض جوانب اهتمامنا إلى شيئين .. الأول إحياء هذا التراث بتحقيقه ونشره وتقديمه للباحثين عنه المتخصصين له ، والثانى تيسير هذا التراث وتقديمه إلى غير المتخصصين حتى تتحقق صلتهم به .

الذاتية والموضوعية :

قلت للدكتور يوسف : كتابك « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » الذى حصلت به على جائزة الملك فيصل مكتوب كما هو الشأن فى كل ما كتبت من أبحاث ودراسات بأسلوب شاعرى .. فهل يرجع ذلك إلى أنك شاعر ؟ ثم لا يتعارض هذا الأسلوب وفيه قدر من الذاتية مع ما ينبغى أن تكون عليه الدراسات من موضوعية ؟

وقال الدكتور يوسف : إننى أدعو إلى كتابة الأبحاث والدراسات بالأسلوب الأدبى.. وأحاول تأصيل مدرسة له بين أبنائى الذين يعملون فيه ، لا يقوم على الموضوعية فقط ، وإنما يقوم على موازنة دقيقة وبارعة بين الموضوعية والذاتية، وحجته فى ذلك أن البحث الأدبى يتعامل مع نصوص أدبية تصدر عن نفس إنسانية وتوجه لتؤثر فى نفس إنسانية أخرى .. فالتفاعل فى البحث الأدبى بين المبدع والمتلقى يدور فى دائرة النفس الإنسانية.. ومن هنا يبدو العنصر الذاتى عنصراً أساسياً فى البحث الأدبى. وانطلاقاً من هذا المنهج أقمت دراساتى الأدبية ولكنى أريد أن أوضح أننى لا أريد بالأسلوب الأدبى الأسلوب الإنشائى ، بل أريد به الأسلوب الفنى الذى يرتفع فوق التقريرية الجافة التى تتطلبها الموضوعية ، ولذلك تبدو دراساتى الأدبية حريصة على التصوير الفنى، أو على التعبير بالصورة بشرط ألا تجور

هذه الفنية على الموضوعية.. وأعتقد أن هذا يرجع إلى سببين .. أولهما أنني بدأت حياتى الأدبية شاعراً فلما ارتبطت حياتى بالجامعة وتباعدت عن الشعر ظل أسلوب الشعر الذى يعتمد على الصورة فى التعبير مسيطراً علىيَّ .. أما السبب الثانى فيرجع أنني بدأت حياتى الأدبية المبكرة، وأنا طالب فى المرحلة الثانوية بقراءة أديبين يمتازان بجمال الأسلوب والبراعة فى رسم الصورة ، وهما مصطفى لطفى المنفلوطى ومصطفى صادق الرافعى .

الحركة الشعرية :

قلت للدكتور يوسف .. ننتقل الآن إلى الحديث عن الشعر .. ولعل من اللافت للنظر فى هذا المجال ما يراه بعض النقاد من أن موجة السمر قد أخذت فى الانحسار فى الآونة الأخيرة .. فما هو تعليقك على ما يقوله هؤلاء النقاد؟ وأجاب الشاعر الرقيق بقوله .. إننا فى الشعر ما زلنا نقدم تجارب ومحاولات تلقى معارضة ضبابية لا تتبع الفرصة للرؤية الواضحة . ولقد قطعنا فى القصة والرواية والمسرحية شوطاً كبيراً لأن المجتمع الذى نعيش فيه فى حاجة إلى هذه الفنون أكثر من حاجته إلى الشعر .. فالإذاعة والتلفزيون والسبنا والمسرح كلها دوافع قوية لتقديم المزيد من الإبداع فى هذه المجالات الثلاثة .. وهذه الدوافع لها انتشارها الجماهيرى الذى يجذب إليه كل من يبحث عن الشهرة الأدبية والكسب المادى من وراء أعماله الفنية .. أما الشعر فقد انحصر فى دوائر محدودة ولم يعد له ذلك الجذب الجماهيرى الواسع العريض ولهذا فقد انحسرت موجة الشعر بالقياس إلى موجات الفنون الثلاثة الأخرى التى أخذت فى الارتفاع.. ويبدو لنا العصر الذى نعيش فيه وقد ارتفعت فيه قمم أدبية فى هذه المجالات الثلاثة ، على نحو ما نرى عند توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ويحيى حقى وغيرهم، فى حين نرى أن القمم الشامخة فى مجال الشعر شهدتها الاجيال الماضية ، فلا يمكن أن تنسى الدور الفنى الذى قامت به هذه القمم فى إحياء القصيدة العربية ونهضة الشعر العربى..

البارودى رائد الشعر الحديث .. وشوقى أمير الشعراء وحافظ إبراهيم والزهاوى والرصافى والأخطل الصغير وعمر أبو ريشة وعلى محمود طه وإبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل الذى اعتبره خاتمة القمم التى قدمت للشعر العربى روائع خالدة .

واستطرد الدكتور يوسف قائلا : وفى رأى أن صلاح عبد الصبور مثلا كان على قدر كبير من الوعى الدقيق لتجديد المدرسة التى يعد واحداً من روادها حين اتجه بشعره إلى المسرح .. ومع ذلك فإننا لا نستطيع أن ننكر أهمية المحاولات التى قام بها المعاصرون له من أمثال نازك الملائكة والبياتى ونزار قبانى وعبد المعطى حجازى وغيرهم ممن قدموا للشعر العربى تجارب جديدة فلم يندفعوا خلف أضواء التجديد الخلافة التى تخطف أبصارهم فتباعد بينهم وبين الرؤية الواضحة .

قلت للدكتور يوسف .. بمناسبة هذه الأسماء الكثيرة للشعراء . من هو الشاعر المفضل لديك ؟

فقال : فى الشعر القديم المتنبى الذى أرى أنه صحح مسار التجديد فى القصيدة العربية الذى اتجه إليه أبو تمام ومدرسة البديع من قبله ، وأعاد إلى القصيدة العربية أصالتها البدوية الأولى مع مزاجية بارعة من متغيرات عصره الثقافية والحضارية.. وفى الشعر الحديث شوقى الذى أعاد للقصيدة أسلوبها العربى الأصيل مع التجديد الذى كان يتطلبه العصر الذى عاش فيه ، كما أنه أضاف إلى الشعر العربى فناً جديداً لأول مرة فى تاريخه وهو الشعر المسرحى .. وفى رأى أن الذين هاجموا شوقى فى شعره المسرحى قد تجنوا عليه وظلموه فى الدور الذى قام به فى هذا المجال .. ومن اليسير أن نرد على هؤلاء بأن ما أخذوه على شوقى فى شعره المسرحى من غنائية ومن خطابية ومن تعدد للبحور التى بنى عليها مسرحياته له نظائره فى مسرحيات شكسبير.. فلماذا لم يهاجموا شكسبير ؟ !

وعدت أسأل : ومن هو الكاتب الذى تؤثره على غيره من الكتاب ؟ وقال الدكتور يوسف : الجاحظ فى رأى هو أبرع من كتب الجملة العربية فى النثر القديم ، ويكفى أن نسجل أنه أستاذ مباشر للدكتور طه حسين فى أسلوبه.. أما النثر الحديث فإن مصطفى صادق الرافعى يعجبني إلى أبعد الحدود فهو كاتب ترتفع لديه القدرة على التعبير بالصورة إلى أعلى الدرجات .

قلت للدكتور يوسف : الواقع أن هناك كثيراً من القضايا التى نود أن نتعرف على رأيك فيها .. الأدب واللغة .. والأدب والأخلاق. النظريات النقدية الجديدة وغيرها ، وقال الدكتور يوسف : الواقع أن الجامعة قد أخذتني من الشعر .. ولكن الصلة لم تنقطع تماماً بيننا فنحن نلتقى من حين لآخر ، ولكن على فترات متباعدة . وإليك جزء من قصيدة طويلة من ديون « نداء القمم » الذى نظمت قصائده أيام كانت الصلة بيني وبين الشعر على أوثق ما تكون الصلات ..

القصيدة بعنوان « كنت » واختار لك الجزء الأخير منها الذى أقول فيه :

أنى عشقتك حين كنت وفية لا تغدرين
وعشقت فيك وداعة رفت كزهر الياسمين
وبراءة بيضاء قد قبست من الصبح المبين
وظفولة فى القلب لم تصبغ بأدران السنين
وصفاء روح كالندى المنثور من فوق الغصون
إنى عشقتك صورة فى النفس وشاها الفتون
دنيا معان صاغها وهمى وكنت بها الضنين
إنى لأشفق أن أراها وهى فى نفس تهون
واحسرتاه !! هوى كما يهوى مع الشك اليقين
ووقفت أنظرها تبدد مثل أطيايف الظنون
أنى نستيسك يا جميلة وانجلى عنى الجسون
عباد شمسك قد أدار عن السنا الحب الأمين
إنى عشقتك حين كنت وأنت قد أصبحت أنت!!

(٢) مشكلات حول اللغة

قبل أن تصبح لغتنا غريبة بيننا

(١) الحلم والواقع

منذ البداية أحب أن أخفف من شدة وقع العنوان المثير لهذه القضية ، وأن أنحى بعيدا السحب المظلمة التي تغشيه حتى يظهر النور الذي تحجبه معه الحقيقة التي لا نريد لها أن تغيب عن أعيننا ونحن نرقب الأفق البعيد ، وهي أن اللغة العربية لن تصبح فى أى يوم من الأيام غريبة بيننا ، وذلك لأن الله تعالى كتب لها البقاء وتكفل به حين قال سبحانه « إنا نحن نزلنا الذكر وإنا له لحافظون » . فاللغة العربية هي لغة القرآن ، والله يؤكد أنه كما نزله سيحفظه ، وهذا يعنى أن الله سيحفظ معه اللغة التي نزل بها ، وهذا وعد إلهى صريح ، ولن يخلف الله وعده ، وآية ذلك أن هذه اللغة هي اللغة الوحيدة من بين اللغات القديمة كلها التي احتفظت بظاهرتي البقاء والاستمرارية منذ أن ظهرت على وجه الأرض حتى اليوم .

ظهرت اللغة العربية على مسرح الحياة فى تاريخ لم يستطع العلماء تحديده على وجه الدقة ، ثم تطورت وبلغت ذروة نضجها اللغوى فى العصر الجاهلى الأدبى إرهاباً لنزول القرآن بها ، وكأنما أراد الله أن يهيئ لها كل الأسباب لتلقى الوحي الإلهى بها ، ثم نزل القرآن محققاً لها أكبر عملية تنقية لغوية عرفت على امتداد حياتها الطويلة ، حين خلصها من حوشية المعجم الجاهلى وبدأوته ، وتحول بها إلى لغة مهذبة مصفاة صالحة لنشر الحضارة الإسلامية الجديدة ، ثم مضت مع الحياة خاضعة لسنة التطور الطبعى تحقق رسالتها الحضارية ، ولكنها لم تفقد مقوماتها الأصيلة ، ولم تتخل عن شخصيتها الثابتة ، ولم تحتث جذورها العميقة الضاربة فى أعماق التاريخ فظلت ثابتة فى موقعها « كشجرة طيبة أصلها ثابت وفرعها فى السماء » ولم تتحول إلى لغة أثرية تحتل مكانها فى متاحف التاريخ كأكثر اللغات القديمة ، وأيضاً لم يضرب الله عليها « نوم الكهف » كما ضربه على بعض هذه

اللغات التى أماتها تم أحياءها ، وإنما ظلت على امتداد القرون المتطاولة التى عاشتها منذ العصر الجاهلى حتى اليوم حية باقية فى رحلة متصلة مستمرة فى غير توقف أو انقطاع .

ولكن مع ظهور اللغات العامية واللهجات المحلية تحولت إلى « لغة ثقافية » بالمفهوم الشامل للثقافة ، وأصبحت بهذا الدور الجديد أهم الروابط التى تربط بين العرب جميعا على امتداد المنطقة العربية العريضة من الخليج إلى المحيط مسلمين وغير مسلمين .

فالقضية إذن - فى وضعها الصحيح - هى قضية هذا الدور الثقافى الذى أصبحت هذه اللغة تحمل تبعاته ، كيف ترتفع به من ناحية ؟ وكيف نتسع به من ناحية أخرى ؟ وفى ظنى أن المشكلة تبدأ من هذا الجانب الأخير ، ومنه كذلك يبدأ الحل .

المشكلة الأساسية هى الأمية التى لا تزال - مع الأسف الشديد - متفشية فى شرائح غير قليلة من مجتمعاتنا العربية ، والحل الجذرى هو القضاء عليها ، والعمل على الاتساع بالدوائر الثقافية فى هذه المجتمعات ، فهذه هى الخطوة الأولى على طريق « الألف ميل » - كما يقال الآن عن رحلات الفضاء ، وحين نخطو هذه الخطوة سيكون الطريق إلى القمر ممهدا أمامنا إلى مالا نهاية . إن الفضاء على الأمية هو « مركبة الفضاء » التى تملك أن تحملنا بعيداً عن هذا الإحساس بغربة اللغة العربية إلى فضاء رحب لا حدود له يغمره إحساس جديد بصداقة هذه اللغة ، ومزيد من الألفة بيننا وبينها . وإلى أن يتحقق هذا الحلم السحري نعود إلى أرض الواقع لنناقش الجانب الأول من المشكلة : وكيف ترتفع بهذا الدور الثقافى للغة العربية ؟

ومنذ البداية لابد أن نضع فى تقديرنا أن اللغة العربية بالنسبة لنا - نحن العرب جميعاً - « لغة تعلم » تكتسب اكتساباً عن طريق التعليم ، وليست « لغة فطرة » نتلقاها عن طريق التقليد التلقائى الذى يبدأ مع رحلة الطفولة المبكرة ، كما هو الشأن مع لغاتنا العامية ، وهذا هو المحور الذى تدور حوله

المشكلة كلها ، وهو محور يبرز الأهمية القصوى لأسلوب تعليم هذه اللغة ابتداء من المرحلة المدرسية وانتهاء بالمرحلة الجامعية ، فهو أسلوب فى حاجة إلى نظر شامل فى كلتا المرحلتين فى ضوء الهدف الذى يفترض أن نصل إليه فبهما : أما المرحلة الأولى فيجب أن يكون الهدف منها تقريب هذه اللغة الجميلة إلى أبنائنا الصغار وتحطيم الحواجز التى تشعرهم بغريبتها عليهم ، والعمل على اكتسابهم قدرا من المهارات اللغوية والأدبية تتيح لهم القدرة على التعامل معها ، وهو هدف لا يتحقق عن طريق شحن عقولهم الصغيرة بمعلومات وقضايا نظرية مجردة يصعب عليهم الاستفادة منها عند التطبيق ، إن لم تتبخر بعد الامتحانات ليتنفسوا بعدها الصعداء ، وكأنما قد تخففوا من عبء ثقیل طال حملهم له على امتداد عامهم الدراسى ، ويذهب كل شئ أدراج الرياح ، وإنما يتحقق هذا الهدف عن طريق التعامل مع النص الأدبى قراءة وفهما ومحاكاة فى رأىى . وهو اقتراح أتقدم به إلى المسئولين . أن تضاف إلى شعب الثانوية العامة (الآداب والعلوم والرياضة) شعبة للغة العربية يتخصص فيها الطلاب لهذه اللغة إعداداً لهم للالتحاق بأقسام اللغة العربية فى الجامعات دون مرور « بعنق الزجاج » أو مكتب التنسيق حيث يوزع الطلاب توزيعاً « الكترونياً » بعيداً عن استعدادهم الدراسى . وبهذا نضمن « نوعية » متخصصة أعدت إعداداً خاصاً لدراساتها ، لا « نوعية عشوائية » فرضت عليها دراسة لا تريدها ثم قدمت إليها بعد ذلك « المشهيات » فى صورة حوافز مادية لتعينها على ابتلاع ما لا تستسيغه .

وأما فى المرحلة الجامعية فأرى أنه من الضرورى أن يستمر درس اللغة العربية فى جميع الكليات ، على أن يوجه هذا الدرس ليقتررب من تخصصاتها المختلفة ، وليست اللغة العربية بأقل شأنًا من اللغات الأجنبية التى تمتد دراستها إلى المرحلة الجامعية .

وإذا كنت أطالب بهذا فى جامعاتنا المدنية فمن باب أولى أطالب به فى جامعة الأزهر التى تحولت مع تنظيمها الأخير إلى صورة أخرى من جامعاتنا

المدنية ، وعلى الأزهر الذى حفظ هذه اللغة على امتداد العصور الوسطى أن يعود مرة أخرى إلى حمل هذه الرسالة وإذا كان قد أثبت قدرته على النهوض بها فى عصور الظلام فلا شك أنه أشد قدرة على ذلك فى عصور النور .

ويأتى بعد هذا دور وسائل الإعلام التى تملك من قوة الجذب الجماهيرى ما يجعل دورها على أكبر قدر من الأهمية والفعالية . وفى ظنى أن الإذاعة المسموعة والمرئية تصبح قادرة على القيام بهذا الدور خير قيام لو آمنت بأن رسالتها ليست التسلية والترفيه فحسب ، وإنما أيضا الثقافة والمعرفة، وأن وسيلة إبلاغ هذه الرسالة هى اللغة العربية، وأما الصحافة فقد نجحت حقا فى خلق « اللغة الثالثة » وهذ مما يحمد لها ولكن تبقى معها أمnitان : أن تزيد صحفنا اليومية من مساحة صفحاتها الأدبية حتى لا تتراعى وكأنها مجرد مشاركة رمزية فى حياتنا الثقافية، وأن يعود لمجلاتنا الأدبية ذلك الدور الرائد الرائع الذى كانت تقوم به مثيلاتها فى الجيل الماضى والذى خلق قمما شامخة فى حياتنا الأدبية ، وأثار حركة نقدية خصبة نابضة بالحياة فيها .

وتبقى فى النهاية « همسة حائرة » فى أذن المسرح وهو أيضا من عوامل الجذب القوية فى حياتنا الثقافية . ومشكله مسرحنا المعاصر أنه تصور أنه متعة فقط والمسرح متعة وثقافة معا . ومن هنا أثر النزول بمستواه إرضاء لمطالب « الشباك » ولم يحاول الارتفاع به ليرفع معه المستوى الثقافى لجمهوره، ولست بهذا أدعو إلى إسقاط العامية من مسرحنا كله ، فلا خلاف فى أن لها مجالاتها فيه ، ولكن للعربية أيضا مجالاتها .

ولست أتصور أن تترجم روائع المسرح العالمى إلى مسرحيات باللغة العامية ، ولا أن تتحول روائع مسرحنا العربى إلى مسوخ عامية مشوهة . إنها خطيئة لن يغفرها التاريخ الأدبى حين تحمين ساعة الحساب فيسأل جيلنا المعاصر ، ماذا قدمت يدها لحياتنا الأدبية .

(٢) وهى هذه هى الحلول

اتسعت دائرة الحوار البعض يرى أن اللغة العربية تعاني من أزمة فى أوساط المثقفين فقط، ولكنها فى جانب آخر تنتشر ويتسع نطاق تأثيرها بين الناس .. المشكلة أساسها ضعف فى مستويات تعليم ، وغاذا معقدة تختارها أجهزة التعليم لدراسة اللغة العربية فى المدارس، يأتى بعد ذلك مجموعة نقاط أساسية تتمثل فى الحلول اللازمة لمواجهة الأزمة. البعض يرى أن نقطة البداية هى إصلاح مناهج التعليم وتغيير أسلوب تدريس اللغة العربية . والبعض الآخر يرى أن وسائل الاعلام تتحمل مسئولية كبيرة فى تدهور اللغة العربية فى أوساط المثقفين، إنها بالتبعية تتحمل الجزء الأكبر فى مواجهة المشكلة والعمل على علاجها، تأتى قبل ذلك كله مسؤولية المجمع اللغوى الحارس على حماها ينبغى أن يعمل على تيسيرها وتبسيط قواعدها .

لفت نظرى - وأنا أعد التقرير السنوى عن قسم اللغة العربية فى آداب القاهرة ظاهرتان : قلة عدد الطلاب الذين التحقوا به وواصلوا الدراسة فيه حتى السنة النهائية ، ثم ضعف المستوى العام لكثير من هؤلاء الطلاب مما ترتب عليه انخفاض مستوى نتائج الامتحان فيه ، وعلى سبيل المثال فقد بلغ عدد الطلاب الذين تقدموا لامتحان اللسان فى العام الجامعى الماضى ١١٢ طالباً نجح من بينهم ٤٩ بنسبة مئوية للنجاح ٤٣,٧٥ ٪ ، فإذا لاحظنا أن ما يزيد على نصف هذا العدد من أبناء البلاد العربية الشقيقة ، وأن الموقف فى أقسام اللغة العربية فى جامعاتنا الأخرى لا يختلف كثيراً عن الموقف فى جامعة القاهرة ، اتضحت لنا ضخامة المشكلة وخطرها وضرورة دراستها لمعرفة أسبابها والوصول إلى حل لها .

ومنذ البداية لابد أن تسجل أن المشكلة ليست وليدة المرحلة الجامعية ، ولكنها - فى الحقيقة - تضرب بجذورها إلى ما قبل هذه المرحلة من مراحل التعليم العام ، والدليل على ذلك أن الخط البيانى لنتائج الامتحان فى القسم

يبدأ منخفضاً في السنة الأولى ثم يأخذ في الارتفاع النسبي في السنوات التالية ، وأن الرسم البياني لأعداد الطلاب بأقسام اللغة العربية بها ، على الرغم من الحوافز التشجيعية التي تقدم لهم ، والتساهل الواضح في شروط القبول بها ، ومعنى هذا ببساطة أن الجامعة بريئة من طرفي المشكلة قلة الأعداد وضعف المستوى .

وفى ظني أن الوجه الأول للمشكلة هو أسلوب تدريس اللغة العربية في التعليم العام ، وأن نظرة سريعة إلى مناهج تدريس هذه اللغة في المراحل الابتدائية والاعدادية والثانوية تبدو كافية لكي نتبين مدى التباعد بين هذه المناهج وبين ما يجب أن يكون هو الهدف من تدريس هذه اللغة في هذه المراحل ، ففي هذه المراحل العامة غير المتخصصة لا يصح أن يكون الهدف مجرد حشر لقواعد النحو والصرف والبلاغة ، وتغطية لعصور الأدب العربي كلها ، في أذهان طلاب تتراوح أعمارهم بين السادسة والثامنة عشرة بصورة نظرية جامدة لآحية فيها ، ولا رابط بينها وبين الحياة التي يحيونها ، ولا نتيجة لها إلا خلق جفوة بينهم وبينها ، وإثارة إحساس بجفافها وصعوبتها ، وتجسيد شعور بالغرابة عن عالمهم الحي الذي يعيشون فيه ، ولغتهم الطيبة التي تجري على ألسنتهم ، وإنما يجب أن يكون الهدف تقريب هذه اللغة إليهم ، وتحبيبهم فيها ، وإشعارهم بأنها ليست غريبة عليهم ، عن طريق دراسة نصية تقوم على اختيار دقيق لنصوص التراث ، وعرضها من خلال رؤية جديدة لها ، والنفاذ من ورائها إلى قواعد اللغة وأصولها النظرية التي لا بد من معرفتها ، على أن يراعى في اختبارها التدرج الطبيعي الذي يساير النمو العقلي لهؤلاء الطلاب .

أما الوجه الآخر للمشكلة فهو دور وسائل الإعلام : الصحافة والإذاعة والتليفزيون . وفى ظني أن هذا الدور يجب أن يتجه إلى حل قضية ازدواجية اللغة ، وسد الفجوة القائمة بين العربية والعامية عن طريق خلق هذه اللغة الثالثة التي أشرنا إليها ، وإقناع الجماهير في قاعدتها العريضة بأن اللغة

العربية لغة حياة صالحة للوفاء بحاجات العصر ، قادرة على التعبير عن كل مطالبه ، وأنها ليست لغة تاريخية ، أو لغة طبقة معينة ، وليس من شك فى أن دور وسائل الإعلام فى هذه القضية على أكبر قدر من الأهمية لصلتها الوثيقة بالجماهير ، وتأثيرها الكبير فيهم ، وانتشارها الواسع النطاق بينهم ، وتغلغلها العميق فى حياتهم . وهو - فى غير مبالغة - يمثل الخط الموازى للخط التعليمى الذى تقوم به المدرسة والجامعة .

وفى ظنى أنه من أجل القيام بهذا الدور الكبير ، والنهوض بهذه التبعة الضخمة ، وتحقيق هذه الرسالة الجليلة . يجب أن تبعث الصحافة الأدبية إلى الحياة مرة أخرى كما كانت فى الجيل الماضى عندما كانت مجلات الرسالة والثقافة والرواية والمجلة وغيرها تشارك مشاركة فعالة فى نهضة الحياة الأدبية الحديثة ، ويجب أيضا أن يدرك القارئون على الإذاعة والتلفزيون أن دورهما لا يقف عند التسلية والترفيه فحسب ، ولكنه يمتد أيضا إلى الثقافة الجادة والأدب الرفيع والمتعة العقلية الخالصة .

ومع هذين الخطتين التعليمى والإعلامى يبرز خط علمى يحمل أعباء مجمع اللغة العربية الذى يجب عليه . لكى ينهض بهذه الأعباء . أن يخرج من خلف أسواره لينطلق مع الحياة المتجددة من حوله ، ويلحق ركب الحضارة الجديدة فى حركته السريعة فى شتى مجالات الحياة ، وفى تصورى أن دور مجمع الخالدين يجب أن يتجه إلى هدفين تتحقق بهما رسالته : وصل اللغة العربية بالحياة المعاصرة ، وتطويعها لكل ما يجد فيها من تطور حضارى ، ثم تيسير النحو العربى وتبسيط قواعده . ووضع مناهج جديدة لتدرسة فى مراحل التعليم العام الثلاث ، والخروج به من القوالب الصناعية التى وضعه فيها النحاة المدرسيون ، حتى تحل تلك العقدة المزمنة التى استحكمت خيوطها وتشابكت فى نفوس الناس منه ، ووقفت حائلا بينهم وبين اللغة العربية فى فطرتها الطبيعية ، أو - بعبارة أخرى - حتى تعود هذه اللغة لغة حياة كما هو الشأن مع كل لغات العالم الحية .

وتبقى بعد هذا خطوة أخيرة لا بد منها لتتكاامل خطة النهوض باللغة العربية ، وهي خطوة يجب أن تتوافر عليها هيئة متخصصة من الجامعيين والمجمعين تتبع إدارة المخطوطات بالجامعة العربية وتكون مهمتها نشر التراث العربى الذى لايزال مخطوطاً نشرأ علمياً دقيقاً وفقاً لخطة مدروسة شاملة تغطى جوانبه المختلفة ، وتنفض عنه غبار السنين الذى تراكم عليه فى خزائن الكتب التى طال حبسه فيها ، وتخرج به إلى نور الحياة ليوضع بين أيدي الباحثين المتخصصين من ناحية ، وتحت أنظار الراغبين فى المعرفة العامة من ناحية أخرى ، وعلى الجامعة العربية أن تدرك أن مهمة هذه الإدارة التابعة لها لا تقف عند جمع التراث وتصويره فحسب ، وإنما يجب أن تمتد أيضاً إلى تحقيقه ونشره وتيسير الحصول عليه للجماهير العربية .

(٣) مسئولية إفساد الوجدان الأدبي

ماذا يجرى للغتنا العربية الجميلة ؟

لماذا تنتقص عدد عشاقها ، والمتذوقين لها ، والمبدعين بها ؟!

إن السبب يرجع فى رأى أستاذ كبير مثل الدكتور يوسف خليف ، رئيس قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة إلى نقطة البدء ، إلى الصدمة التى يتلقاها البرعم تلميذ المدرسة وهو يلتقى لأول مرة بلغته العربية ، فيفاجأ بالمقررات اللغوية ثم الأدبية المعقدة والهزيلة فى نفس الوقت الذى تنفره من كل ما يمت إلى لغته بصلة .. ثم تمتد هذه الصدمة أو العقدة لتستمر معه طوال دراسته الإعدادية والثانوية .

إن الدكتور يوسف خليف يقرر أن مثل هذه المناهج والمقررات التى تتراوح بين الهزال والتهافت وبين الغرابة والصعوبة ، لا تهين المناخ المناسب لخلق الأدب الجيد أو حتى القارئ المتذوق .

إن الدكتور يوسف خليف يلقي القفاز فى وجوه مؤلفى الكتب المدرسية الخاصة باللغة لعربية يتهمهم بأنهم يفسدون أذواق التلاميذ ووجدانهم الأدبي فى مراحل التعليم العام ! .

قال الدكتور يوسف خليف فى غضب : إن تدريس اللغة العربية فى مراحل التعليم العام فى حاجة ماسة إلى إعادة النظر سواء من حيث أسلوبها أو مناهجها ..

قلت : إن السؤال الذى يفرض نفسه منذ البداية والذى يحدد لنا خطوات الطريق هو : ما الهدف الذى نريد أن نصل إليه من تدريس اللغة العربية فى هذه المراحل ؟ أليكون تعليم هذه اللغة هدفاً فى حد ذاته ؟ أم يكون وسيلة لهدف أبعد من مجرد تعلمه ؟ ! .

أحباب الدكتور : فى ظنى أن تدريس اللغة العربية فى مراحل التعليم العام يجب أن يكون وسيلة خلق الحس اللغوى الدقيق الذى يخلق بدوره القارئ والكاتب المحب لهذه اللغة ، المتفاهم معها ، القادر فى فهمها والتعبير بها

أما الدراسة النظرية المجردة فمجالها الطبيعى فى مرحلة الجامعة عندما يأتى دور التخصص الدقيق فى هذه اللغة عند من يرغبون فى التخصص لها .

نصوص هزيلة

وهنا سألت الدكتور يوسف خليف : إذا انتقلنا من هذه المقدمة النظرية إلى محاولة تطبيقها على مقررات الدراسة فى هذه المراحل الثلاث فماذا نلاحظ ؟ ! .

فأجاب وهو ينصفح كتب المرحلة الابتدائية : إننى أجد فى هذه المرحلة مجموعة من النصوص التى تتراوح بين الهزل والتهافت وبين الغرابة والصعوبة .

ثم امتدت يد أستاذ الأدبى العربى بالجامعة إلى القصص المقررة على تلاميذ الصف السادس الابتدائى وقال : أن قصة مثل « رفاعة الطهطاوى » تفتقد كل مقومات القصص الناجحة من عناصر التشويق والإثارة واللغة والحبكة الفنية، فالتلميذ فى هذه المرحلة المبكرة لا يمكن أن يستسيغ قصة حياة الطهطاوى ولا موضوعها .

تم قال عن النماذج الشعرية المختارة بعناية أنها نماذج هزيلة غريبة مثل قول شوقى أمير الشعراء فى وصف قطرة جائعة :

لست بناس ليلة	من رمضان مرت
إذا انفلت من سحو	رى فدخلت حجرتى
فلم يرعنى غير صو	ت كمواء الهرة
وقد بدت لى والتقت	نظرتها بنظرتى
لم أجزها بشرة	عن غضب بشرتى

ثم قال ساخراً من موضوعات القراءة أن موضوعات القراءة بعضها يتصل بجوانب من الحياة لم يصل التلميذ إلى الاتصال بها في الحياة بحيث لايسهل تصويره له ، وتتبعها مثل « الجمعيات التعاونية و و وبعضها يتصل بالحياة في الدول العربية مثل السياحة في ليبيا وسوق الحميدية في دمشق ، وهذه الموضوعات بعيدة عن اهتمام تلميذ في هذه المرحلة هل هذا معقول ؟

وأسأل الا...اذ الذي يقضى ثلاثين عاما في تدريس نسعة انعريه وآدابها . - - في الجامعة عن رويته لما يندم لتلاميذها في المرحلة الإعدادية فيقول :
في هذه المرحلة أجد تكراراً.. فالنصوص الأدبية تكثر وتطول وتبدو في مجموعها وكأنها اختيرت على غير مقياس !
فمن بينها نصوص من الأدب القديم الصف الثاني كسئلته « عمرو بن كلثوم ».

أبا هند فلا تمجل عليا	وأنظرنا نخبرك البقينا
بأنا نورد الريات بيضا	ونصدرهن حمرا قد رونا
وأيام لنا غير طوال	عصينا الملك فيها أن ندنا

حيث ... ر قطاعا من حياة مجتمع قبلي انقطعت صلتنا به وانتهى قماماً من حياتنا الاجتماعية المعاصرة .

أو يقدمون صورة للاعبى كرة القدم مثل :

كل يُغالب قرنه فكأنما أسدان في الهيجاء يضطرعان !!

ثم يقول الدكتور يوسف خليف عن القصص المقررة على المرحلة الإعدادية: أن هذ القصص تمثل عبئا جديدا يضاف إلى الأعباء الثقيلة التي يطالب بها التلميذ فمثلاً .. قصة « محمد في طيبة » المقررة على الإعدادية إذا تجاوزت عن الخطأ الذي يفاجئ التلميذ في صفحة العنوان حيث ضببت

« طيبة » بكسر الطاء .. وصوابها فتحها فتحولت بهذا مدينة الرسول إلى عاصمة الفراعنة القديمة ! حتى لقد سألتني ابنتي الطالبة في هذه السنة هل كان النبی يعيش في عاصمة الفراعنة ؟ فلما نبهتها إلى الخطأ المطبعي قالت : أن مدرسی المدرسة يقرأونها لنا ويعلمونها هكذا !! .

إذا تجاوزت عن ذلك فإن القصة مليئة بالألفاظ الغريبة والتفاصيل الكثيرة وأسماء الأعلام التي لا حصر لها ، والتي تدخل التلميذ في هذه السن المبكرة في تيه سحيق ودوامة صاخبة لا يستطيع أن يتبين موقع أقدامه فيها . وإذا انتقلنا إلى المرحلة الثانوية وقلبنا كتب الأدب وجدنا الأعجب . حينئذ يقول الدكتور يوسف خليف : أن هذه المرحلة أشعر أنها تمثل طفرة بعيدة أو وثبة عالية لا تتناسب مع مستوى المرحلة السابقة ، يشعر معها الطالب بتنى من الدوار !

فأكثرها يشعر الطالب بغربة شديدة إزاء اللغة العربية وتجسم إحساسه بازدواجية اللغة التي يعلمها والتي يتكلم بها في الحياة العامة !! فسكنى أن نجد من بينها نصا « للأعشى » يفخر بانتصار العرب على الفرس في « يوم ذي قار » :

وجند كسرى غداة الحنو صبحهم .. منا غطاريف ترجو الموت وانصرفوا

لقوا ململة شهباء يقدمها .. للموت لا عاجز فيها ولا خرف

وبعد الأعشى نجد قصيدة تم ترتفع وعمورة النصوص حتى تصل إلى (لامية العرب للشنفرى) والنايفة ، ثم تأتى مجموعة من النصوص النثرية التي تتزاحم فيها الألفاظ الغريبة والصور البعيدة من حياتنا ، ومن أمثلة ذلك (هانئ بن قبيصة الشيباني .. في تحريض قومه على القتال : « يا معشر بكر ، هالك معذور خير من ناج فرور ، الطعن في التحور أكرم منه في الأعجاز والظهور ! .

وعن هذه الرحلة الهامة فى حياة الطالب يقترح رئيس قسم اللغة العربية بجامعة القاهرة أن تبدأ الدراسة فى السنة الأولى بالعصر الحديث وهو أقرب إلى أذواق الطلبة وحياتهم الاجتماعية المعاصرة حتى لا يتسرعوا بهذه القفزة العالية ثم ينتقلون إلى دراسة العصر العباسى فى الثانية وينتقلون للعصر الجاهلى فى الثالثة .

دعوة للمناقشة :

وبعد ... هذه رؤية ورأى أستاذ جامعى له فى مجال التعليم بصمات واضحة وخبرة ثلاثين عامافى دراسة الأدب العربى .. وعندما تصدر الأحكام من غيرمتخصص يمكن أن يعرض عنها وألا يبالى بها . أما أن يصدر الحكم من ذوى الاختصاص فهذا أمر يسترعى الانتباه ويستوقف الباحثين .. و .. يشير المناقشة ولذلك فإن « أخبار الأدب » تدعو رجال الأدب واللغة والفكر والثقافة إلى مناقشة هذه القضية البالغة الخطورة .

(٤) الأدب فى مصر . . الى أين يسير ؟

أين كتاب مصر وشعراؤها من أبناء الجيل الجديد . هل أحدثت الأرض التى كانت دائما رمزاً للعطاء الخلاق ؟ خرج منه عمالقة كبار من لطفى السيد إلى محمد عبده وطه حسين والعقاد والمازنى وشوقى وحافظ وعلى محمود طه وناحى والدكتور هيكمل والرافعى وتوفيق الحكيم ومن جاء بعدهم وأصبحوا الآن فى الستينات أو الخمسينات من عمرهم .

عشرات الأسماء أضاءت حياتنا الفكرية لأكثر من خمسين عاما . ما الذى حدث للجيل الجديد . أين الشعراء والكتاب والأدباء . . وأين العطاء الفنى بمختلف جوانبه ؟

هذه القضية من القضايا التى اختلفت حولها الآراء وتباينت حول أسبابها وجهات النظر ، واتفق الجميع حسبا اتفقوا أن حياتنا الفكرية تمر بأزمة حادة .. وهنا نتساءل.. إذا كانت هناك أزمة فما هى أسبابها ؟

أين مدرسة الرومانسية ؟

فى رأى الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة أن أسباب اللزمة ترجع إلى مجموعة من العوامل أولها أن حياتنا الأدبية تمر الآن بمرحلة انتقال بين مذاهب أدبية مختلفة جعلتنا نقف بينها فى مفترق الطرق .

فقد أخذ الاتجاه الواقعى من الأدب فى السنوات الأخيرة يجرف أمامه الاتجاه الرومانسى الذى ازدهر فى الجيل السابق لجيلنا ، وكانت النتيجة أن مدرسة الرومانسية أخذت تترفع وتهتز صورتها فى نفوس الجيل الجديد من الشباب . وفى نفس الوقت لم تستطع المدرسة الجديدة أن تثبت وجودها تماما فما زالت تقف على أرض فنية لم تستقر تحت أقدامها ، ومن هنا توقف بنا الطريق فلا المدرسة الواقعية استطاعت أن توصل تقاليدنا . ولا المدرسة الرومانسية احتفظت بتوازنها .

العامل الثانى : أن السرعة أصبحت طابع العصر الذى نعيش فيه فكل شئ يتحرك بسرعة مذهلة . والأدب مظهر من مظاهر الحياة وتعبير عنها ومضطر إلى ملاحقة هذه الحركة السريعة ، فلم يعد متاحاً للجيل الجديد ما كان متاحاً للجيل الماضى من فرص التفرغ للعمل الأدبى والأدب كأى فن آخر فى حاجة إلى قدر كبير من الروية والتأمل والصنعة التى لا غنى عنها من أجل صقل الموهبة وتقويمها ، و لهذا لم يعد الجيل الجديد يجد الفرصة للتزود بالثقافات المختلفة العربية والأجنبية التى تحتاج إلى جهد متصل من القراءة العميقة الواعية فاكتفى بوسائل الإعلام الخفيفة كمصادر ثقافية تتلاءم مع سرعة العصر ، ولم يعد الكتاب عنصراً أساسياً فى حياتنا الثقافية .. ولقد كان الجيل الماضى جيلاً قارئاً واسع الاطلاع مزوداً بآزاد ثقافى أكسب إنتاجه الأدبى ثراء وخصباً .

الانفصال عن التراث :

ويضيف الدكتور يوسف خليف أن من أسباب المشكلة أيضاً انفصال الجيل الجديد من الأدباء عن التراث العربى القديم ورفضهم له ظناً منهم أن هذا التراث تعبیر عن حياة انقطع ما بيننا وبينها ، فلم يعد صالحاً لحياتنا المعاصرة وهذا وهم كبير . لأن هذا التراث يمثل رصيذاً كبيراً لعناصر الأصالة والحياة والبقاء ، والأدب ليس نباتاً شيطانياً يظهر من لاشئ ، ولكنه نبت طيب يضرب بجذوره فى أعماق بعيدة يستمد منها عناصر الحياة . وكان من أسباب الأزمة أيضاً اختفاء الصحافة الأدبية الجادة التى تعتبر أهم وسيلة لخلق حياة أدبية خصبة وتأصيل النقد الأدبى البناء أو إثارة حوار جاد حول المذاهب الأدبية المختلفة .

(٣) متفرقات

(١) نبي الإسلام والمستشرقون

المستشرقون في مواجهة القرآن « فريقان » : الفريق الأول منهم كانوا طلائع لزحف الاستعمار الأوربي على الشرق الإسلامي الممتد من الفلبين حتى المغرب .. وكان الدور المطلوب منهم هو العمل على راحة هذا الجيل الراسخ في نفوس المسلمين .. وهو العقيدة الإسلامية . حتى تسهل مهمة احتلال أوطانهم دون مقاومة . . ولقد فطن هؤلاء المستشرقون المأجورون إلى أن السبيل إلى ذلك يكمن في هدفين : التشكيك في الإسلام من حيث المنهج والتطبيق : والمنهج هو « القرآن » مجمع عقل وروح الأمة الإسلامية ، والتطبيق هو شخصية النبي محمد ﷺ الذي كان قرآناً يمشى على الأرض .

وهذا الفريق من المستشرقين عملاء الاستعمار الأوربي لم يأتوا بجديد ، لقد رددوا كالببغاوات ما سبق أن لاكته من قبل السنة الكفار والمشركين في زمن البعثة المحمدية منذ أربعة عشر قرناً مضت وسقطوا جميعاً صرعى أمام تحد لا يزال قائماً شاهراً سلاحه ، وهو أن يأتوا بمثله ، أو بسورة منه ، أو حتى بآية واحدة !

أما الفريق الثاني من المستشرقين وهم الذين تناولوا القرآن بروح التجرد العلمي البحث ، فقد خروا جميعاً سجداً أمام هذه المعجزة الأزلية التي تهتك حجب الماضي والمستقبل والزمان والمكان ، وتسبر أغوار النفس البشرية ، وتفصح عن حقائق العلم حول الأجنة في بطون الأمهات ، وكل ما في الأرض من جماد ونبات وحيوان ، وما في الفضاء من أفلاك ونجوم . حتى وصفه المستشرق توماس كارليل بقوله « إن هذا القرآن صدى لما يتفجر من قلب الكون كله » والمستشرق جرونباوم بقوله : أن القرآن ظاهرة لم يسبق له مثيل ، أنه الصورة العربية لكلمة الله نفسه «

والآن ماذا يقول علماؤنا عن آراء المستشرقين الذين يزعمون أن القرآن

كتاب من تأليف « محمد » وليس منزلا من عند الله ؟ !
حوارنا يبدأ مع الاستاذ الدكتور ابراهيم بيومي مذكور رئيس مجمع
اللغة العربية

الكلام حول القرآن ليس ابن اليوم بل لقد بدأ منذ القرن الأول للهجرة ،
بل حتى في حياة محمد ﷺ ، ذلك لأنه اتهم بأنه سحر وبأنه شعر ، ووقف
المشركون منه مواقف مختلفة ، ولكنهم - وقد كانوا أئمة البلاغة حينذاك -
لم يستطيعوا أن ينكروا جلاله ، ولا جماله ، ولا قوته التأثيرية في نفوسهم ،
بحيث استطاعوا أن يتبتوا أنه فوق مستوى البشر .

القرآن معجزة كبرى :

وإذا كنا نتحدث عن معجزة لمحمد ﷺ فالرأى عندى أن معجزته الأولى
والكبرى هي القرآن .. نزل عليه منجما ، (أى على فترات) نزل عليه فى
مكة ، كما نزل عليه فى المدينة ، نزل لمناسبات معينة ، وأحداث ثابتة ،
وجاءت كل آية منه متلازمة مع تلك الأحداث جميعها ، ومن قديم قام الدليل
قاطعاً على أن القرآن ليس كلام محمد ﷺ ، وأنه من طراز غير الطراز الذى
ألفه العرب ، قام الدليل قاطعاً على أن لمحمد ﷺ كلاماً آخر ليس من لون هذا
الكلام أو فى مستواه .

وقد حاول الزنادقة تشويه القرآن فى حياة النبى وبعد موته ، ولكنهم لم
يصلوا إلى شئ .. وكفى أن أشير إلى تلك الأحداث التى أحدثها بعضهم
والخاصة باللات والعزى ، وقيل فيها إضافة إلى سورة النجم « تلك الغرانيق
العلی ، وإن شفاعتهم لترجى » .

تلك كانت أكذوبة كبرى دخلت على القرآن ، وثبت أيضاً أن سورة النجم
ليس فيها هذه الآية .

حاولوا تشويه القرآن جهد ما استطاعوا فى حياة محمد ، وبعد موته ،
ولكنهم لم يصلوا إلى شئ ، هكذا فالدليل التاريخى الواقعى ثابت ، والدليل

العقلى ، أن القرآن وضع موضع التحدى ، ولم يستطع أحد مجاراته ، ومدعو النبوة على اختلافهم فى حياة النبى وبعده ، لم يأتوا إلا بسخافات لا تسمو إلى مستوى كلام الله . وكلام النبى ، وأحاديته الصحيحة أيضا ليس بها ما يسمو إلى هذا المستوى البلاغى المعجز .

ويستطرد الدكتور مذكور معددا أدلة عقلية أخرى تشير إلى معجزة القرآن ، ويقول : أن فيه تنبؤا بالغيب ، وكشفاً عن ماض بعيد ، ليس فى وسع نبى أمى أن يصل إليه ، ولم يكن فى حياته قبل النبوة ما يؤذن باتصاله بأى مرجع من مراجع القصص الدينى القديم .

وقد أثبت التاريخ الصادق أن محمداً كان يرقب نزول الوحي ، وكان يحس بالأسى والحسرة حين ينقطع عنه ..

شكوك المستشرقون :

وأن الشكوك التى يثيرها المستشرقون تدور - كما يقول الأستاذ الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة فى دائرتين متداخلتين لا تكاد تنتهى الأولى حتى تبدأ الأخرى فى التداخل معها ، فهم يشككون أولاً فى أن القرآن ليس من عند الله ، ولكنه من تأليف النبى ، وهم ينفذون من ذلك إلى أن النبى استمد أصوله من الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد الذى كان على علم به ، نتيجة اتصاله ببعض الرهبان الذين كانوا موجودين بمكة فى عصر الدعوة ، واستماعه إلى بعض المبشرين الذين كانوا يترددون عليها من الجنوب اليمنى حيث تركز نفوذ الكنيسة النسطورية فى الجزيرة العربية ، ثم مضى يصوغها وهو مستغرق فى غيبوبة كهنوتية فى أسلوب يأخذ طابع سجع الكهان الذى كان يتردد على ألسنتهم فى العصر الجاهلى أو مجموعة من أساطير الأولين تلقاها من غلام نصرانى يقال له « جبر » كان يجلس إليه عند المروة ، ومن هنا دفعوا واحدا من بنى عبد مناف ، وهو النضر ابن الحارث ، ليتحداه بما كان يحدث به من أساطير ملوك الفرس مما تعلمه بالحيرة فى أثناء إقامته بها .

وكما يقول الدكتور يوسف خليف ، فقد صور القرآن الكريم فى كثير من آياته هذه الافتراءات ، وتولى الرد عليها نارة بالتحدى وتارة بالحجة العقلية: ﴿ وقالوا أساطير الأولين اكتتبها فهي تملى عليه بكرة وأصيلاً ﴾ (الفرقان - ٥) ، ﴿ قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، إن هذا إلا أساطير الأولين ﴾ (الانفال - ٣١) ، ﴿ أم يقولون افتراه ، قل فأتوا بسورة مثله ﴾ (نور - ٢٨) ، ﴿ وما كنت تتلوا من قبله من كتاب ولا تخطه بيمينك إذ من لارتاب المبطلون ﴾ (الكهف - ٤٨) ، ﴿ ولسان الذى يلحدون إليه أعمى ، وهذا لسان عربى مبين ﴾ (الحج - ١٢) .

ومعنى قوله تعالى: ﴿ قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ﴾ ، أى: قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا ، فكلمها افتراءات سبقهم المستركون إليها منذ أكثر من أربعة عشر قرناً من الزمان ، غير أن المستشرقين يحاولون أن ينفقوا على هذه الافتراءات الجاهلية لولا من العلة والمنهجية ، وتدور هذه المحاولات حول فئتين أساسيتين :

الأولى أوجه التشابه بين القصص القرآنى وقصص الكتاب المقدس بعهديه القديم والجديد ، والأخرى أوجه التشابه بين أسلوب الآيات المتكسبة وسجع الكهان فى العصر الجاهلى ، ومن اليسر أن نلاحظ - منذ البداية - أن هذه المحاولات ليست إلا أصداء للنعصب الدينى الذى قامت حركة الاستشراق على أساس منه ، وللأهواء السياسية التى اتجهت هذه الحركة لخدمتها ، وهذا وحده كاف لنبذها من العلمية والمنهجية اللتين يحاولون التمسك بهما ، لأنه بجردها من الموضوعية المجردة التى هى أساس البحث العلمى الصحيح .

كيف يبدو الإعجاز اللغوى القرآنى ، بصفتكم أستاذاً للغة العربية بالجامعة؟

إن المسألة التى غفل عنها المستشرقون ، وسيظلون عاجزين عن إدراكها ، بسبب غربتهم عن اللغة العربية ، واقتصادهم ذلك الحس الفطرى الذى لا يملكه إلا أصحابها الأصلاء ، وهو الذى جعل الوليد بن المغيرة المخزومى الذى بعث به قرش إلى النبی ليرى رأيه فيما جاء به يعلن - وهو فى قمة عناده -

وتحديه . أنه يختلف عن كلام العرب . . وهو أيضا الذى كان يدفع قريشاً . وهى فى قمة شموخها وجاهليتها . إلى الفرار فزعاً من آيات الوعيد التى كان النبى يصك بها أسماعهم كأنهم « حمر مستنفرة . فرت من قسورة » كما يصورهم القرآن الكريم (المذثر - ٥٠ ، ٥١) ، ويدون الدخول فى التفاصيل الفنية التى ألفت فيها دراسات لا حصر لها ، يكفى أن نشير إلى أن التقاد العرب أجمعها على إعجاز الأسلوب القرآنى ، ولم يقتل أحد منهم بإعجاز الأسلوب النبوى مع اتفاقهم على أنه يمثل أرفع مستوى أدبى عرفه الأدب العربى على امتداد عصوره حتى اليوم .

إذا اتفقنا على هذه المسألة الحاسمة فإن أركان القضية لا تلبث أن تنهار أمام البحث الموضوعى المجرد كما يتهاوى رياء قام خطأ على أساس من الرمال المنهارة لدى أول عصفه رياح تهب عليه .

(٢) كيف يواصل الإسلام عطاءه

بعد أن أفلست فلسفات الغرب المادية ؟

المفكرون المسلمون الأوائل ، لم يعرفوا مشكلة نثار على سطح حياتنا الفكرية أحيانا ، وهى قضية التوفيق بين الدين والعلم .. لقد أدركوا بجلاء أن الخالق سبحانه هو الحق وهو العليم ، وأن العقل مخلوق يسعي إلى معرفة الحقيقة التي استودعها الله في كونه ومخلوقاته .. إن « الرئيس » ابن سينا كان لا يكف عن الصلاة والدعاء إذا استغلقت على عقله مسألة علمية ، حتي يكشف الله له عنها في منامه أو يقظته ، فيحمد الله علي أن فتح عليه ، ثم يجمع الفقراء ، ويوزع عليهم الصدقات ، وهذا هو العلم النافع للناس المستمد من عقل مفعم بالإيمان ، مكدود بالبحث والاجتهاد .

والمفكرون المسلمون الأوائل لم يصطدموا بمقوله « الأفكار المستوردة » ، لقد انفتحوا على الفكر اليوناني ، واستخدموا أدواته دون موارد ، ولكنهم انطلقوا بهدى القرآن والسنة ، ليقدّموا للعالم القديم فلسفة جديدة تعالج مشكلات عصرهم بعقل متفتح أضأء طريق أوربا فى عصورها الوسطى المظلمة. والآن ما هو موقع الفلسفة الإسلامية بين المبادئ التي تضطرم فى عالمنا المعاصر .. وهل يمكن أن يواصل الفكر الإسلامى عطاءه ويقدم لإنسان اليوم القناعة الفكرية التي ينشدها .

والسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو : لماذا عجز علماءنا المعاصرون عن أن يضعوا « النظرية الإسلامية » التي تستطيع أن تقف على قدميها أمام نظريات الفلاسفة الغربيين ؟

عن هذا السؤال يجيب الأستاذ الدكتور يوسف خليف رئيس قسم اللغة العربية بآداب القاهرة .

منذ البداية لا مفر من الاعتراف بأن لدينا علماء فلسفة أجلاء ولكن

ليس لدينا فلسفة ، لدينا جيل ممتاز من علماء الفلسفة الذين يقومون في حياتنا المعاصرة بدور ممتاز ، ولكنه دور يشبه ما قام به « المدرسون » من تلاميذ أرسطو في العصور الوسطى من العكوف على شرحه وتحليله دون أن يضيفوا جديداً إلى ما انتهى إليه « المعلم الأول » مؤمنين بأنه قد وضع النظرية النهائية للفكر الإنساني ، ولكننا نريد جيلا من الفلاسفة الرواد يضع أصول نظرية جديدة تحقق ما نريده من نهضة فكرية في عصر النهضة العربية .

وفي ظني أن السبب الأساسي الذي يكمن خلف هذا الموقف هو أننا فقدنا إيماننا بتراثنا الفكري العريق الذي أضاع المسائل الرواجعة على امتداد تاريخنا الحضاري الطويل في الوقت الذي كانت فيه الحضارة الأوربية لا تزال في ضمير الغيب ، واندفعنا خلف الفكر الغربي المعاصر مؤمنين به ، انطلاقا من إيماننا بالحضارة الغربية التي أنتجت هذا الفكر ، وبهذا وقفنا في منتصف الطريق « كالمثبت لا أرضا قطع ولا ظهراً أبقى » أو كالنعمامة ذهبت تطلب قرنين فعادت بلا أذنين !.

وإذن فما السبيل ؟

في أن نجد الحل الصحيح للمعادلة الصعبة التي يتجاوزها طرفاها في حياتنا المعاصرة ، وهو حل لا يأتي إلا بالتوازن الدقيق بين « التراثية » من ناحية و« التقدمية » من ناحية أخرى ، وهو توازن لا نستطيع أن نحققه إلا على أرض ثابتة لا تهتز تحت أقدامنا من الفهم الواعي للأصول التي قام عليها منهجنا الفكري الإسلامي .

ومن النظر المستبصر في الأصول التي قام عليها المنهج الفكري المعاصر الشرقي والغربي على السواء لنقوم بعملية انتخاب دقيقة يذهب معها الزيد جفاء ، ويبقى ما ينفع الناس ، ولتنجو من « الرمي في العماية » الذي حذرنا منه فيلسوفنا الكبير حجة الإسلام الغزالي . وهذه الأرض الثابتة التي تحقق لنا حركتنا فوقها هذا التوازن الدقيق هي نفسها الأرض التي تحرك فوقها جيل

فلاسفتنا الكبار منذ القرن الثانى الهجرى عندما ظهر المعتزلة رواد الفلسفة الإسلامية والمفكرون الأحرار فى الإسلام ، وهى نفسها الأرض التى أقامت عليها أجيال الفلاسفة الكبار بعد ذلك بناء فلسفتنا الإسلامية الذى لا يزال قائما حتى اليوم .

بين العقل والدين :

ظهر المعتزلة فى القرن الثانى الهجرى ووجدوا أنفسهم أمام تيارين متعارضين التيار الدينى الذى يمثله فقهاء الدين الإسلامى ، والتيار العقلى الذى يمثله القائلون على ترجمة التراث الأجنبى الفلسفى ، وبخاصة التراث اليونانى ، ووقف الإسلام لأول مرة أمام تحدى التيارات الفلسفية الوافدة ، وما تدعو إليه من تقديس العقل والإيمان بسلطاته المطلق من ناحية ، وتحدى موجات أخرى عاتية من الشك والإلحاد والزندقة ارتبطت فى ظهورها وتحركها بموجة الشعوبية الحاقدة الموتورة التى كانت تجتاح العصر من ناحية أخرى ، وثار لأول مرة فى تاريخ الفكر الإسلامى قضية العلاقة بين الدين والعقل . ووجد المعتزلة أنفسهم بين شقى الروحى وأدركوا أن « إيمان العجائز » لا يفيد القضية التى احتدم الجدل حولها فى ميدان الصراع الفكرى بين القطبين المتنافرين ، ولا يحقق الهدف الذى نصبوا أنفسهم للعمل من أجله ، فلم يترددوا فى أن يستخدموا سلاح العقل الذى شهره خصومهم فى وجه الإسلام انطلاقا من اقتناعهم بأن الدين لا يتعارض مع العقل ، وأن « إيمان العقل » هو الذى يقدم الحل العملى للجدول النظرى حول هذه القضية . وظهر علم الكلام بداية الطريق نحو فلسفة إسلامية متكاملة . واستطاع علماء الكلام أن يقيموا على أساس من أعمال العقل واستغلال الثقافات العقلية الوافدة . نظرية إسلامية متميزة أتاحت لهم أن يتخذوا مواقف محددة من أشد مسائل العقيدة الإسلامية تعقيدا ، وأعظم قضاياها خطراً .

وفى هذه المرحلة من تاريخ الفكر الإسلامى التى ظهر فيها المعتزلة ، كان

أنمة الفقة الإسلامى يعملون جاهدين على وضع أصوله ليقيموا عليها بناءهم التشريعى ، ووجدوا أنفسهم أمام مجتمع جديد وحياة تتطور من حولهم جدت فيها أمور لهم يكن للمجتمع الإسلامى الأول عهد بها من قبل ، فاتخذوا من « القياس العقلى » الوافد من المنطق اليونانى أصلا من أصولهم بعد الكتاب والسنة ، وفتحوا باب « الاجتهاد » ليتيحوا لأنفسهم حرية الحركة ، ولينفذوا منه إلى الفصل فى القضايا التى حدثت على المجتمع الجديد ، واستطاع أبو حنيفة أن يرفع القواعد من « مدرسة الرأى » ولم يتردد الشافعى فى أن يعيد النظر فى مذهبه حين انتقل من العراق إلى مصر .

ما أريد أن أصل إليه هو أن « النظرية الإسلامية » التى نريد لها أن تظهر ، وأن تقف أمام النظريات الغربية علينا ، وأن نواجه بها التيارات الفكرية الوافدة إلينا ، وأن نتخذ منها موقفاً إسلامياً يتسم بالمنهجية الخالصة والموضوعية المجردة ، يجب أن تقوم على توازن دقيق بين الدين والعقل . بين الروح والمادة . بين الشرقية والغربية . حتى نصل إلى حل موضوعى لتلك المعادلة الصعبة التى نعيشها فى حياتنا المعاصرة . ولا يتأتى ذلك إلا بالبدء من أول الطريق الذى سلكه المعتزلة والفقهاء فى مناهجهم الفكرية وحققوا به ذلك التوازن الدقيق بين الدين والعقل .

(٣) دراسة فى أسلوب طه حسين

ليس من اليسير أن يدرس أسلوب طه حسين فى هذه السطور القليلة ، ففى ظنى أن أسلوبه هو أروع ما فى حياته الأدبية كلها ، فقد يختلف الباحثون حول آرائه فى الأدب والنقد والحياة ، ولكنهم لن يختلفوا فى أنه واحد من أبرع من كتب العربية فى تاريخها الأدبى الطويل ، فسر عبقريته الأدبية التى تحتاج إلى دراسات كثيرة تكتشف عنها إنما يكمن أساساً فى أسلوبه المتميز الذى لا تكاد تخطئه بين الأساليب الأدبية المختلفة سواء منها ما عرفه عصره ، أو ما عرفته العصور السابقة له ، فهو أسلوب تكمن فى أعماقه قوة سحرية خارقة للعادة تشدنا إليها شداً فلا نملك منها خلاصاً أو فكاً ، ونحن لا نكاد نمضى فى قراءته حتى نحس أنه أخذ يستولى على مشاعرنا ، وسيطر على أحاسيسنا ، ويستأثر بكل عواطفنا . وحقا لقد وضع الفن بين يدي الأديب العبقرى مقاليد كنوزه ، ومفاتيح أسرارهِ ، ومنحه طاقةً فنية ضخمة وقدرة أدبية فائقة على التعبير والتصوير ، ووهبه تلك الطلاقة الفطرية التى يتدفق الكلام معها كما يتدفق النبع الشر بالماء العذب الصافى فوق أرض سهلة لا حواجز فيها ولا سدود .

وقد تضافرت عوامل كثيرة خلف أسلوب طه حسين حتى أكسبته هذه القوة السحرية ، الكامنة فى أعماقه ، وطبعته بهذا الطابع المتميز الذى لا تكاد تخطئه ، ومن الممكن أن نتبين بوضوح من بين هذه العوامل الكثيرة ثلاثة عوامل أساسية كان لها أكبر الأثر فيه ، أو - بعبارة أخرى - ثلاثة روافد كانت تمد هذا النبع الفطرى بمزيد من الماء المتدفق . وأول هذه الروافد - بطبيعة الحال - الرافد العربى الذى اتصل به منذ صدر شبابه ، وظل على صلة وثيقة به حتى نهاية حياته : القرآن الكريم الذى حفظه منذ طفولته المبكرة حتى كان يعده أبوه

ليكون عالماً من علماء الأزهر ، تم الأدب العربي الذي عير اتجاهه إليه لدى أول عهده بالجامعة ، ثم انتهى به الطريق إلى أن يكون أستاذاً له بها ، فاتصل بنماذجه المختلفة شعراً ونثراً ، درساً ونقداً وتحليلاً ، وقد منحه هذا الرافد سلامة في اللغة ، وطلاقة في التعبير وفصاحة في الأسلوب ، ووصله بكل خصائص الأسلوب العربي ومقوماته الأصيلة ، ومع هذا الرافد العربي كان هناك الرافد الفرنسي الذي بدا اتصاله متصلاً به بعد ذلك طول حياته ، وهو اتصال يسرته له ، وأتاحته له بصورة مستمرة رفيقة حياته الفرنسية التي شاركته رحلة العمر ، وقد أضفى هذا الاتصال المتصل على أسلوبه تلك الأناقة وتلك الشفافية وتلك الموسيقى العذبة التي تمتاز بها اللغة الفرنسية ، وأيضاً تلك الرومانسية التي عرف بها الأدب الفرنسي في هذه المرحلة من تاريخه ، وإلى جانب هذين الرافيين كان هناك الرافد اليوناني القديم الذي تعمق دراسته في أثناء إقامته بفرنسا ، ثم ظل متصلاً به بعد عودته منها حين عهد إليه بتدريس الحضارة اليونانية بالجامعة المصرية لدى أول عهده بالتدريس بها ، وقد أضفى الأدب اليوناني على أسلوبه تلك الكلاسيكية الرصينة التي أرسى هذا الأدب أصولها وتقاليدها ومفوماتها الفنية ، وأمدّه الفكر اليوناني برصيد ضخم من الثقافات العقلية الفلسفية والمنطقية أكسبت أسلوبه دقة في الصنعة وإحكاماً في التعبير وتماسكاً بين العبارات والأفكار .

تفاعلت هذه العوامل الثلاثة في إبداع هذا الأسلوب المتميز الذي عرف به طه حسين ، وتدفعت الروافد بمزيد من العطاء الخصب الثري ، وظهر الأديب العبقرى بأسلوبه الساحر الذي كان ثورة على الأساليب الأدبية التي كانت سائدة في النثر العربي قبل عصره بما أعاده إليه من نصاعة البيان العربي ، وفصاحة الجملة العربية وسلاسة العبارة الأدبية ، وبما أضفى عليه من مزاجية بارعة بين خصائص الأسلوب الرومانس الفرنسي ، ومن هذا المزاج الدقيق

المتوارى من الأساليب الثلاثة سسطيع أن نصف أسلوب طه حسين بأنه أسلوب يجمع بين التقليدية والتجديدية، لقد احتفظ طه حسين في أسلوبه بخصائص الأسلوب العربي القديم التي نعهدا في النثر العربي في العصرين الأموي والعباسي ، وبخاصة عند الجاحظ العظيم الذي يعد الأستاذ المباشر له من بين الكتاب العرب القدماء ، والذي تأثر به في كثير من خصائصه الأسلوبية كالترار والترادف والمزاوجة والتقطيع الموسيقى والتلوين الصوتي والقدرة الحارقة للعادة على بسط العبارة والإطالة في عرض الفكرة ، وأضاف إليها خصائص جديدة نتيجة لتأثره بالكلاسيكية اليونانية والرومانسية الفرنسية ، وبراعته الممتازة في المزاوجة بينهما ، فظهرت في أسلوبه الصنعة الفنية الدقيقة ، والعناية بالصورة الأدبية ، وأيضاً رصانة العبارة وفخامتها ورشاقة الكلمة وأناقتها ، وشفافية التعبير وصفائه ، واستقامه الفكرة ووضوحها ، وأضاف إلى هذا كله أهم ميزة تميز بها أسلوبه ، وأهم لون ينتشر فيه وأهم عنصر يقوم بناؤه عليه ، وهو العنصر الموسيقى الذي استغل في إبرازه كل ما يصلح له من خصائص الأساليب الأدبية الثلاثة التي تأثر بها واعتمد بصفة خاصة من أجل تجسيمه على المبالغة في استخدام المنصوبات في اللغة العربية ، وخاصة الحال والمفعول المطلق والمفعول لأجله والتمييز ، وأيضاً على الإفراط في استعمال التعوت والصفات ، وعلى طول الطريق الذي نقطعه مع طه حسين تتردد في أذنيك هذه الموسيقى الساحرة التي تجعل كتابته تقرأ في مواضع كثيرة منها كأنها قصائد أبدعتها ريشة شاعر بارع قدير .

لقد بدأ طه حسين حياته الأدبية شاعراً ، ثم انصرف عن الشعر إلى النثر ، ولكنه انصرف عنه ، وهو يحمل في أعماقه رصيماً ضخماً من أسرارته الفنية راح يستغله ببراءة وذكاء ، وينفق منه في سخاء حتى تحول النثر بين يديه إلى شعر لا ينقصه إلا الوزن والقافية اللذان استبدل بهما ذلك التقطيع

الموسيقى وتلك الفواصل التي اختيرت اختياراً صوتياً دقيقاً ، وهما من أهم العناصر الموسيقية فى كتابته ، وفى أغلب الظن أن أسلوب المحاضرة والإملاء ، الذى كان يعتمد عليه فى كتابته أكسبه حسناً سمعياً دقيقاً ، وأذاً موسيقية وهى مقومات وأسرار ، مقومات هذا الجانب الموسيقى وأسراره مرهفة جعلته يدرك فى حساسية نادرة ، ويجسمها صوته العريض العميق الفنى بذبذباته الصوتية المواجهة بالنغم ، وحرصه الشديد على سلامة مخارج حروفه التى لم تفسدها عليه إجادته للغات أجنبية تختلف فى أصواتها عن اللغة العربية ، وقد دفعه هذا الحرص إلى الالتزام الشديد بالجيم العربية الفصيحة ، والتى كانت تضى على كلامه تلك الجزالة البدوية التى تملأ الأذن ، والتى يحيل إلينا معها أننا نستمع إلى أعرابى خارج من أعماق البادية .

• كنت أتمنى لو أكمل العميد دراسة الأدب العربى

• حدثت مغالاة فى قضية انتحال الشعردون عبث

د. يوسف خليف .. واحد من أساتذة هذا الجيل فى مجال تاريخ الأدب العربى القديم . وواحد من تلاميذ طه حسين الذين حملوا داخل تاريخهم بصمة أستاذهم علما وأسلوبا ومنهجيا ، حصل فى العام الماضى على حائزة الملك فيصل فى الدراسات الأدبية عن بحثه القيم بعنوان « ذو الرمة شاعر الحب والصحراء » .

يبتسم د. يوسف وهو يقول « كان لأستاذى طه حسين عبارة مشهورة تقول . ذو الرمة هو صحرة الشعر العربى وأتمنى أن يوجد من يحطمها ، وحملت هذه العبارة فى داخلى ، وصممت أن أكون أنا محطم هذه الصخرة .. وكان . وقد اصطنعت فى هذا البحث منهج طه حسين فى النقد الأدبى وتأثرت جداً بكتابه « مع المتنبى » .

قلت للدكتور يوسف خليف .. إذن نبدأ حديثنا حول منهج طه حسين فى دراسة الأدب العربى :

قال: دعا طه حسين إلى منهج جديد فى دراسة الأدب العربى، وكان هو أول من طبق هذا المنهج .. وفى مقدمة كتابه الشعر الجاهلى والذى صدر ١٩٢٦م رصد د. طه منهجين لدراسة الأدب العربى كانا موجودين فى هذه المرحلة وهما :

(الأول) المنهج المتأثر بالطريقة العربية القديمة فى تحليل النص تحليلاً لغوياً وفهمه وشرحه ، وهو يرى أن هذه الطريقة لا تقدم تاريخاً للأدب العربى . أما (الثانى) فهو المنهج الحديث القائم على تحليل النص من وجهة نظر فنية.

وكان طه حسين يرى أنه لا بد من الاستعانة بعدد من العلوم المساعدة لفهم النص الأدبي مثل الاجتماع والاقتصاد والتاريخ وعلم الجمال وغيره

فى نفس الوقت بدأ طه حسين يستفيد من مناهج النقد الغربية وخاصة الفرنسيين الذين كان قد اتصل بهم وقرأ لهم مثل (تين) و (سانت بيغ) و (بورونتير) وغيرهم ممن وضعوا مناهج علمية لدراسة الأدب متأثرة بمناهج دراسة العلوم الطبيعية .

هذا إلى جانب تأثر طه حسين الواضح بمنهج التك الديكارتى ، وقد ذكر هذا صراحة فى مقدمة كتاب الشعر الجاهلى .

قلت للدكتور يوسف خليف : هل يجوز للتمليذ أن يقف من أستاذه ناقدًا؟ هل يمكن أن نعرف رأيك فى جهود طه حسين فى مجال الدراسات الأدبية .

قال : أولاً أنا أنطلق فى نظرتى إلى هذا النقد من حبى لأستاذى .. فقد كنت أتمنى لو واصل طه حسين دراسته فى مجال الأدب العربى كله على أساس المنهج الجديد الذى أرسى قواعده .. فطه حسين وضع النظرية ، ولم يستكمل التطبيق ، وكنت أتمنى لو استكمل دراسة العصور الأخرى .

الملاحظة الثانية أو النقد الثانى هو أن طه حسين أحب أبا العلاء فأنصفه بقدر ما ظلم المتنبى وقسا عليه .

قلت تحدثنا عن منهج طه حسين فى الدراسات الأدبية ، فماذا عن منهجه فى تحقيق الشعر الجاهلى ونقده وروايته ؟؟

عندما كان طه حسين يحاضرنا حول الأدب الجاهلى .. ركز بصورة خاصة على مدرسة زهير بن أبى سلمى .. وهى المدرسة التى أثبتتها وأثبت صحة كثير من شعرها فى كتابه « فى الأدب الجاهلى » بناء على المقاييس الفنية التى وضعها ، والتى تقوم على فكرة المدارس الأدبية ، حيث انتهى بعد

مرفقة من قضية الانتحال في الشعر الجاهلي إلى إنباب محبة الشعر عند
محموعة من الشعراء . سنلزم مدرسة أدسة واحدة أطلق عليها اسم المدرسة
« الأوسية الذهبية » نسبة إلى أوس بن حجر ورهير بن أبي سلمى .

سألت د . يوسف خليف

كيف كان تأترك بأفكار أستاذك وهل سرت على نفس المنهج .

قال : كان طه حسين يتراءى لنا رائداً للدراسات الأدبية ، ولم يكن
من السير أن تتباعد عن تأثير هذه الريادة ، وفي ظني أن كل تلاميذ طه حسين
قد تأثروا به ، ولا يستطيعون إنكار هذا التأثير في بعض جوانب مناهجهم
العلمية . . وقد تأثرت به في أخذى بنظرية الشك وتقسيم الشعر الجاهلي إلى
مدارس أخرى غير التي انتهى طه حسين إلى وجودها .

وقد تأثرت كذلك بالمنهج الاجتماعي الذي سار عليه طه حسين . هذا
المنهج الذي نرده إلى الفرنسي (تين) .

سألت د . يوسف خليف

كيف عاجلت قضية الانتحال في الشعر الجاهلي ؟

قال : لقد دعوت إلى اصطناع منهج علماء الحديث النبوي في حسم
قضية الشك والانتحال في الشعر الجاهلي ، ومعروف أن علماء الحديث اعتمدوا
في منهجهم على مناقشة السند والمقتن .

سألت : هل كان طه حسين موضوعياً في دراسته للشعر الجاهلي وفي
أرائه فيما يتعلق بقضية الانتحال ؟

قال د . يوسف

الأمر الذي لا شك فيه أن د . طه حسين كان مغالياً وكان على قدر كبير
من المبالغة والتطرف في نظريته .

ما هو تعليقك لهذه المبالغة التي جأ إليها طه حسين ؟

نار منى حلى أن هذه المبالغة مخرج أساساً إلى أن د. طه كان يهدف إلى
هر التمه فيه استعر في أذهار الباحث عن الأدب الجاهلى وزعره الاطمئنان
الذى كان سطر على الدراسات الاذيه لهذا العصر فى المرحلة الساعه له ،
فالموقف موقف ريادة يورية يريد أن تحطم الأوهام القديحة التى استقر فى أذهار
الباحث سر قمل .

ويضيف د. يوسف

أنا أختلف مع هؤلاء الذين يرون أن طه حسن كان عابثاً عندما أصدر
هذا الكتاب ، أو أنه لم يكن يبعي أكثر من إحداث صجة أو تحقيق شهرة من
وراء هذا .. لكن الحقيقة أن الكتاب بما تضمنه من آراء حرة وأفكار جريئة
كان حدثاً حديداً على حياتنا الثقافية وهو إفراز طبيعى لإنشاء الجامعة .

ورغم اختلافى مع هذا الكتاب فى كثير من الآراء إلا أننى أراء قد حقق
منهجا جديداً فى دراسة الأدب الجاهلى تأثر به كل الباحثين اللاحقين ، فهو
يمثل ثورة منهجية فى طريق البحث العلمى فى مجال تاريخ الأدب العربى
وهذه الثورة حققت أهدافها إلى حد كبير سواء أقمنا معها أو احلنا .

فى تاريخ كل أمة من الأمم فمم شامحة تتراعى على طول الطريق معاله
بازرة تحدد حركته وتبين مراحل تطوره . كل من يتأمل حركة التاريخ فى رحلته
الابدة التى لا تتوقف يلاحظ أن هذه القسم تبدو كأنها تسير لنهاية مرحلة
واستعداد لبداية مرحلة جديدة ، فعندما تصل الرحلة إلى وقفه نهذاً عندها ،
وتسمر لثرة من الزمن حتى يتم لها جمع حصاد الليالى والأيام التى واصلت
فيه السير لنتزود به فى قطع مرحلة أخرى من الطريق . وتمضى النافلة فى
رحلتها ، وتظل هذه المعالم البارزة ثابتة فى سواضعتها لترشد الباحثين فى
التاريخ والتقبس عن آثاره إلى مراحل الطريق .

وطه حسين بدون حدال قمة من قمم أدبنا العربى التسامخة ، وعلم من معالنه البارزة أعطى حياتنا الأدبية على امتداد أكثر من نصف قرن عطاء سخيا بغير حساب، وخلف من بعده رصيذا ثرياً فى الأدب والنقد أكبر من أن يقدر أو يقوم ، وكان نقطة تحول ضخمة فى حياتنا الأدبية المعاصرة ، أحدث ثورة فى دراسة الأدب العربى بما أرساه من أسس منهجية جديدة وثقت نصوصه وكشفت عن أسرارهِ وكنوزه ، وربطت بينه وبين العوامل المؤثرة فيه وجعلته حلقة من حلقات تطورنا الحضارى ، وأرسى تقاليد مدرسة جديدة فى دراسته ونقده كان له أعمق الأثر فى إعادة تقويمه على أسس موضوعية مجردة خالصة، وشارك فى تأصيل الرواية العربية الحديثة ، بل كان رائداً من روادها الأوائل ، وطلبة من طلابها المبكرة التى أبدعتها لأول مرة فى تاريخ أدبنا العربى ، وساهم مساهمة كبيرة فى دراسة تاريخنا الإسلامى فى عصر الرسول ﷺ فى هذا العصر ، والعوامل المختلفة التى كانت تؤثر فيها ، واستطاع أن يعيد عرض هذه المرحلة الحاسمة فى تاريخنا الإسلامى فى مزاجه بارعة بين التاريخ والأدب تحولت معها الدراسة التاريخية إلى لوحات أدبية رائعة ، وهو قبل هذا كله أهم كاتب فى العصر الحديث طور أسلوب الكتابة الفنية ، وحرره من القيود والأغلال التى كانت تكبله وتحد من انطلاقه ، وأعاد إليه كل مقومات البيان العربى الأصيل ، وهو بعد الجاحظ أهم من كتب العربية فى تاريخها الأدبى الطويل .

ومن الطبيعى أن يختلف الباحثون حول طه حسين كما اختلفوا حول غيره من أدبائنا الكبار ، ولكن هناك حقيقتين لابد من تسجيلهما لكى يتضح الموقف ، فعلى طول الطريق الذى سلكه أدبنا العربى لم يشتد هذا الاختلاف إلا حول الأدباء الكبار الذين كان لهم دور كبير فى تطوير هذا الأدب وتجديده ، والذين أوتوا من الجرأة ما استطاعوا أن يقفوا به فى وجه التيار ليغيروا من مجرى النهر. والحقيقة الأخرى أن هذا الاختلاف لم ينزل بهؤلاء الكبار عن

انفسه التسامحه التي وضعهم فوقها هذا الأدب معاناه مازده في طريق تطوره .
و قد فتح العواصف العاصيه التي تازر من حولهم في أن لنفهم في سائر
السيان أو أن تلقى بهم في أعماق الرمال ، ومن هنا كنا نرى في هذا الاختلاف
حول طه حسين أمرا ضبعيا ، ظاهرة لا غرابة فيها . ولكنه اختلاف لن نحل من
أهمية الدور الذي قام به على مسرح الحياة الأدبيه المعاصرة .
ولسنا حاول أن نبرئ طه حسين من الخطأ ، فكل ابن آدم خطاء ، ولكن
الذي نتمناه حرصا على أمانة الكلمة التي نحملها ألا يحدرد هذا الاختلاف
إلى ما لا صلة له بحياته الأدبيه ، فقد مضى طه حسين ولم يبق منه الآن
إلا طه حسين الأديب ، فهذا هو الذي يعيننا الآن ، أما ما وراء ذلك فلس من
حقنا أن ننصب من أنفسنا حكاما عليه .

(٤)

شعر البارودى

بين التراث والمعاصرة (*)

على امتداد رحلة الشعر العربى الطويلة التى قطعت أكثر من أربعة عشر قرنا من الزمان شهدت حياة هذا الشعر ظاهرتين ملازمتين له :

الظاهرة الأولى : التواصل المتصل بين المراحل التى قطعتها هذه الرحلة الطويلة دون أن تتقطع الأسباب بين هذه المراحل، أو أن تفقد القدرة على الرؤية الواعية للماضى ، وكأنما ظلت نقطة البداية معلما ثابتا لا يغيب عن أنظار المنطلقين مع هذه الرحلة مهما تباعدت المسافات واختلفت المذاهب .

والظاهرة الأخرى أنه فى مفترق الطرق وفى مراحل الانتقال تتم عملية مزاجية بين الماضى الذى يمثل تراثا خالدا متصلا والحاضر الذى يمثل الحياة الجديدة التى يستقبلها الشعر على امتداد رحلته الطويلة .

وفى ظنى أن تفسير هاتين الظاهرتين يرجع إلى القرآن الكريم الذى حفظ على اللغة العربية حياتها ، وعلى الأدب العربى بقاءه حتى اليوم ، وما فى شك فى أن هذا التواصل بين الأجيال ، وهذه الصلة المتصلة بين الماضى والحاضر ، وهذه المزاجية بين التراث والمعاصرة ، هى التى حفظت على هذا الشعر حركته التى لم تتوقف ، وحياته التى استمرت حتى اليوم .

نرى هذا بوضوح عند الشعراء الذين عاشوا مراحل الانتقال بين العصور المختلفة ، وخاصة عند الأعلام الثلاثة الذين يمثلون معالم بارزة فى مفترق الطرق التى تحرك فيها الشعر العربى : حسان بن ثابت فى مفترق الطريق بين الجاهلية والإسلامية ، وىشار بن برد فى مفترق الطريق بين الأموية والعباسية ،

(*) ملخص محاضرة ألقاها - رحمه الله - فى احتفالات البابطين بذكرى البارودى

والبارودى فى مشىرو الطريق من التراسه والمعاصره . وهم السلاه الدس
أتاح لهم ظروف حياتهم أن يمثلوا هاتين الطاهرتين أقوى متمثل طاهره
التواصل بين الأحبال ، وطاهره المزاحه بين القديم والجديد ، والربط بين
الماضى والحاضر ، والمرج بين التراث والمعاصره .

ومن بين هؤلاء الرواد الثلاثه يبدو الموقف من البارودى محلها عن
موقف الراندين الأولين ، اختلافا يجعله رائداً متمرداً متمبراً فى تاريخ الشعر
العربى على امتداد رحلته الفنية الطويلة ، فالبارودى لم يعش عصرين مختلفين
كما كان الشأن مع حسان وبشار ، وإنما عاش عصراً واحداً ، فلم نتحقق له . كما
تحققت لهما . تلك الصلة بين الموروث الفنى القريب الذى وجده الرائد ان
القديمان : حسان فى العصر الجاهلى ، وبشار فى العصر الأموى ، وإنما وجد
نفسه فى عصر سبقتة عصور طويلة من الظلام تفصل بينه وبين عصور النور
البعيدة ، ولم يقبل أن يعود إلى العصر القريب السابق على عصره ليستمد منه
المادة التراثية التى يقيم عليها تلك المزاحه بينها وبين عصره ، وإنما مضى فى
الاختبار الصعب فتجاوز هذا العصر القريب ، وتجاوز عصوراً أخرى قبله ، وعاد
عودة بعيدة إلى عصور النهضة فى تاريخ الشعر العربى ، واتخذ من المادة
التراثية التى اتصل بها فى هذه العصور البعيدة العنصر التراثى الذى راح يقيم
عليه بناءه الفنى الجديد عن طريق المزاحه بينه وبين عصره . واتخذ من قمم
الشعر فى هذه العصور مثله الفنية العليا ومعالم طريقه الفنى الجديد . ومن
خلال هذه المزاحه بين العصر الذى يعيش فيه وعصور النهضة البعيدة التى
نجاوز إليها عصور الظلام ، مضى يتسلل النور الجديد على صفاف النهر الجديد
الذى راح تيار الشعر يتدفق فيه بعد طول ركوده فى عصور الظلام .

ومن هنا يتراءى البارودى فى وضعه الدقيق ، فهو لا يمثل امتداداً
متطوراً للشعر العربى بين مرحلتين متصلتين ، وإنما يمثل ثورة أو اسقلاباً فى
تاريخ هذا الشعر خرق سنة التطور الطبيعىة التى تحرك فيها على امتداد

رحلته الطويلة بمراحلها المتصلة ، فالبارودى لم يكن صورة من هذه الحركة الطبيعية للتطور ، وإنما كان صورة متفردة وثبتت به وثبة واسعة عادت به إلى أصوله الأولى وتوابته القديمة وحقت له عودة إلى جذوره الأصلية الضاربة فى الأرض الطيبة التى أنبتت الشجرة المباركة ، فظهر البارودى بهذه الصورة التى تأخذ شكل الثورة والانقلاب دون مقدمات لها ، أو إرهابات تبشر بها يرجع - فى رأى إلى العبقرية الشخصية التى لا تزال حتى اليوم سراً مجهولاً على الرغم من تعدد المحاولات لتفسيرها ، وإن لم يمنع هذا من وجود عوامل مهيئة لها تقف وراءها . ومن الحق أننا نستطيع أن نرد هذه الظاهرة إلى أكثر من سبب ، ولكن يظل السؤال وارداً : لماذا البارودى بالذات من بين شعراء عصره ؟ ولماذا تأخر ظهوره هذه القرون المتطاولة منذ أبى العلاء خاتمة القمم التى ارتفعت على طريق الشعر العربى ؟

ظهر البارودى وكأنه المهدى المنتظر الذى طال انتظاره ، ليكون بحق رائد المدرسة الإحيائية فى الشعر الحديث . ولكن الحقيقة أنه لم يكن رائد الشعر العربى الحديث فحسب ، وإنما كان قبيل ذلك ، ساهم بنوره التحرير والتصحيح التى حررت هذا الشعر من قيوده ، وأغلاله التى كبلت بها شعراء القرون الثمانية التى سبقتة ، وصححت مساره حين ردت به إلى مجراه الطبيعى الذى شقه رواده الأوائل ، وهذا هو دوره الأساسى فى تاريخ الشعر العربى الحديث .

والبارودى بهذا الدور الثورى من أجل التحرير والتصحيح يُعدّ صورة أخرى من المتنبي عبقرى الشعر العربى القديم ، وصاحب الثورة الأولى التى شهدها الشعر العربى فى القرن الرابع ، والتى ردت النهر عن مجراه الصناعى الذى شقه شعراء مدرسة البديع إلى مجراه الطبيعى الذى كان يندقق فيه من قبل ، بعد أن كانت مدرسة البديع قد استنفدت أغراضها بعد قمته السامخة أبى تمام ، ومن هنا كنت أرى أن أهمية المتنبي فى تاريخ الشعر العربى ترجع

إلى أنه حرره من هذه القود الصاعدة، وعاد به إلى أصلته الأولى تعبيراً حراً عن نفس صاحبه وعقله وحياته وتحاربه فيها، وعن عصره الذى يعيش فيه ومتغيراته الجديدة، وأعاد إليه حرته الطبيعية وأصلته الأولى وتوابته الحالدة، ولكن فى تياب جديدة بسجتها خيوط عقلية معقدة غرلها من المواد التفافية المتعددة المصادر التى استوعبها فى أعماقه، من هنا كان تجديد المتنبي وكانت المعاصرة فى شعره، فلم يكن صورة طبق الأصل من التراث القديم، وإنما كان صورة جديدة لها ألوانها التميزه التى لا يحطها أحد بما تقدّمه من شخصية لا تتشابه مع غيرها من الشخصيات. ومن خلال هذه الشخصية المتميزة خرج المتنبي على الشعر العربى بالقصيدة البدوية الحضرية التى تمثل انعكاساً صادقاً للمزاج الغريب الذى عاشت هذه الشخصية فى أعماقه، بين عقل الحضري المثقف الواسع الثقافة ومزاج البدوى فى أصلته الفطرية وتراثيته الأصلية، هكذا كان دور المتنبي فى تاريخ الشعر العربى القديم، وهكذا كان دور البارودى فى تاريخ الشعر العربى الحديث، خرج كلاهما بهذه القصيدة البدوية الحضرية، والبارودى يصرح بهذا فى بعض شعره حيث يصف قصيدته بأنها :

حَضْرِيَةُ الْأَنْسَابِ إِلَّا أَنَّهَُا بَدْوِيَّةٌ فِي الطَّبْعِ وَالْتَرَكِيبِ

ومن هنا يبدو البارودى فى تاريخ الشعر العربى صورة من المتنبي، لا صورة من بشار أو حسان كما يخيل لبعض الباحثين، فالبارودى - كالتنبي - مثّل ثورة فى تاريخ الشعر العربى، أما حسان وبشار فقد مثلاً تطوراً فى تاريخ هذا الشعر .

ظهر البارودى فى عصر كان كل ما فيه يتطور ويتحرك فى ظل « الإعلان الحضارى » الذى أطلقه إسماعيل لتكون مصر قطعة من أوروبا، وكانت ظروف العصر كلها قد تهيأت لهذا التطور الحضارى البعيد المدى . ظهور المطبعة والصحافة، وانطلاق البعثات العلمية إلى أوروبا لتعود إلى مصر بالعلم

والحصارة ، وإنشاء دار الأوبرا المصرية ، ودعوة قاسم أمين لتحرير المرأة ، وتأسيس أول مدرسة لتعليم البنات بعد تأسيس مدرسة الألسن ، وظهور حركة الإصلاح الدينى والسياسى مع حمال الدين الأفغاسى والإمام محمد عبده ، وظهور مدرسة دار العلوم ، وإنشاء دار الكتب المصرية التى راحت تجمع التراث العربى من كنوزه المنتشرة فى أرجاء العالم . وكانت الحياة السياسية تسعى حاهدة لتحقيق أمالها وأحلامها وطموحها فى تغيير الوضع السياسى الذى كان أرجوحة بين أيدي القصر وأيدي النفوذ الأجيبى ، وما ترتب على ذلك من ظهور رواد الثورة المصرية الأوائل وحَمَلَة متساعلها : أحمد عرابى ورفاقه ومصطفى كامل ومحمد فريد ، ومن التف حولهم من ثوار الجيش والشعب ، ومع هذا التطور الاجتماعى والسياسى كانت الحياة الأدبية تتحرك أيضا فى محاولة جاهدة للخروج من السجن الذى قُيدت حريتها فى غياهبه ، والقيام بدورها فى المجتمع الجديد ، ولتشارك فى هذه الحياة الجديدة التى راحت تدب فيه ، وفى كلمات قليلة كان كل شئ فى عصره يتحرك من أجل تجديد كل شئ فى مصر .

كان الشعر حين ظهر البارودى قد وقف حيث وقف به شعراء العصر العثمانى، حتى الخشاب والعتار ، وهما أهم شاعرين ظهرا به بعد ذلك فى عصر الحملة الفرنسية وعصر محمد على، كانا صورة من الشعر المصرى أيام ركوده وسباته فى ظل العثمانيين : تكلفاً وتصنعاً ، وأثقالاً من المحسنات البديعية المتبذلة ، وضروياً من العبثية الرخصية ، واستمر الخط البيانى فى انحداره حتى عصر إسماعيل حيث لمع الشيخ محمد شهاب الدين والسيد على الدرويش اللذان بلغ الشعر عندهما درجة من العبثية لم تكن لتخطر على ذهن شاعر من قبل .

فى هذا المجتمع الأدبى الذى خلا من الأدب ، وفى هذه الساحة الفنية التى أقفرت من الفن ، ظهر البارودى دون تمهيد له أو إرهاب يسر به ، وإن

يكن بعض الباحثين يميلون إلى أن يروا فى الساعاتى مقدمة له ومستراً به ، ولكن الحقيقة - كما أراها - غير ذلك ، فالساعاتى كان يحاول شيئاً ، ولكن الخيوط التقليدية التى كان تتمد شعراء عصره ظلت تتسده أيضاً ، وهى خيوط كانت أقوى من محاولته ، وكان شدُّها له أشد من إرخائها ، فلم يكن لمحاولته ذلك التأثير الذى نستطيع أن نراه من خلاله مقدمه للبارودى أو إرهابها لظهوره ، وإنما عاش الساعاتى يلعب دوره دون أن يحدد لنفسه هدفاً ، أو يبشر فى شعره برسالة ، فلما مضى مضى معه دوره وانتهى ، دون أن يكون له تأثير فيمن حاء بعده على المسرح الفنى .

ولد البارودى (محمود سامى حسن حسنى عبدالله البارودى) فى السابع من شهر أكتوبر سنة ١٨٣٨ فى أسرة جركسية تنتمى إلى الممالك الذين كان لهم دور كبير فى مصر وغيرها من البلاد العربية أيام التتار والصليبيين ، واتجه منذ صباه المبكر إلى الحياة العسكرية ، فالتحق بالمدرسة الحربية ، وتخرج فيها سنة ١٨٥٤ تم سافر إلى تركيا فى سنة ١٨٦٣ ، ثم عاد إلى مصر فى حاشية إسماعيل وهو فى الرابعة والعشرين ، ومضى فى طريق حياته بين القصر والجيش حتى وصل إلى قيادة سلاح الفرسان فى الجيش المصر ، ثم إلى نظارة الحربية ورئاسة الوزارة ، وشارك فى حروب كريت والبلقان التى أعلنتها روسيا على تركيا فى أراضى البوسنة والهرسك والصرب والجبل الأسود فى سنة ١٨٧٨ ، ومن هناك مَدَّ رحلاته إلى فرنسا وعبر المانش إلى إنجلترا ، ثم عاد إلى مصر ، وابتعد فترة عن الحياة السياسية . حتى إذا كان عصر توفيق ، واشتعلت الثورة العربية ، كان واحداً من زعمائها وقادتها . ومع النهاية المأساوية الحزينة التى انتهت إليها الثورة نفى البارودى مع رفاقه ، رفاق السلاح ، إلى جزيرة سيلان حيث قضى سبعة عشر عاماً وبعض عام ، صدر بعدها عفو من عباس الثانى عنه وعن رفاقه ، وعاد إلى مصر وقد أخذت نُذُر الفناء تسرع إليه ، وهو يقف محطماً منهاراً على أبواب النهاية المحتومة أربع

سنوات ذهب فى أثنائها ما بقى من بصره ، حتى إذا كانت الأيام الأخيرة من ديسمبر ١٩٠٤ ودع رب السيف والقلم هذه الحياة الحافلة ، وسقط القلم من يده ، بعد أن كان السيف قد سقط منه منذ أكثر منها عشرين عاما ، وهوى النسر من فوق قمته الشامخة .

أتاحت للبارودى ثلاثة عوامل حققت له اتصاله بالتراث العربى ، وكونت له شخصية التراثية التى كانت المقوم الأساسى الذى قام عليه بناؤه الفنى ، والمادة الفنية الثرية التى اعتمد عليها فى حركته الإحيائية : حركة إحياء التراث التى نشطت نشاطا ملحوظا مع ظهور المطبعة وإنشاء دار الكتب مما قدم للحياة الثقافية زادا وفيرا من أمهات الكتب التراثية التى كان حَبْسُها قد طال فى المكتبات الثقافية ومكتبات المساجد ، ثم تردده على تركيا أكثر من مرة وإقامته فيها فترات طويلة منذ شبابه المبكر ، مما أتاح له فرصة التردد على مكتباتها وخزائنها التى تزخر بمخطوطات هذه التراث وتَسَخَّ طائفة كبيرة من دواوين الشعراء ، ملأ بها حقائبه ، وحملها معه إلى مصر حين عاد إليها ، وقد قَدَّمت له هذه الدواوين المادة التراثية التى جمع منها مختاراته التى تمثل روائع الشعر العربى ، فى سنوات النفى الطويلة ، وهى المختارات التى كانت العامل الثالث الذى كون له ثقافته التراثية .

حققت هذه العوامل الثلاثة للبارودى اتصالا واسعا بالتراث العربى ترك بصماته فى أعماله الفنية على المستوى اللغوى والمستوى الأسلوبى والمستوى التصويرى ، فمعجمه اللغوى وصياغته الأسلوبية وصندوق أصباغه التصويرى تستمد مادتها من مناجم هذا التراث التى لا تَنْضَب ، ومعارضاته للشعراء القدماء التى تنتشر فى ديوانه انتشاراً واضحاً شاهد قوى على هذه الصلة التراثية ، وعلى مثله الدقيق لمذاهب الشعراء القدماء ومدارسهم الفنية ، ويتراءى البارودى من خلال هذه المعارضات كأنه شاعر بدوى أو شاعر من المحافظين على عمود الشعر المتمسكين بتقاليده ، وإن لم يمنع هذا من ظهور

شخصيته التي أحتفظ بها ، والتي تعد أهم سمة مَيَّزته من الشعراء القدماء ،
وحملته لا يفتى فيهم ولا يختفى وراءهم .

مع هذه التراثية الأصيلة عاد البارودي إلى شعراء العربية الكبار
وبخاصة شعراء العصر العباسي ، يرى فيهم مثله الفنية العليا ، ويستمد منهم
مادته الفنية ، فجدد للشعر العربي حياته القديمة التي كان عليها في عصور
ازدهاره ونهضته ، متجاوزا شعراء حيله والجيل الذي سبقه الذين رأهم بمثلون
انحدارا فنيا لم يشهد الشعر العربي مثله من قبل ، طاوبا من ورائة ثمانية
قرون من الزمان حتى يصل إلى مناجم الذهب الخالص يستمد منه رصيذا ثريا
يحقق به ما كان يحلم به من إحياء التراث القديم الذي بددته عصور السقوط ،
ويُرسى به دعائم مدرسة البعث والإحياء في الشعر الحديث ، وبهذا كتف
البارودي الطريق الصحيح لمن جاء بعده من الشعراء وحدد لهم معالجه ، ومهد
لهم الأرض الطيبة لتتحرك فوقها أقدامهم قوية ثابتة كما كانت من قبل
ثمالة ذرون ، وعادت القصيدة العربية قصيدة عربية كما كنت أيام رواها
الكبار ، وتوارت القعدة العثمانية لتأخذ مكانها في متاحف التاريخ الأدبي
وأدار عليها الستار .

خلص البارودي القصيدة العربية من شوائب ، رفاق لها في مقابل ما
خلصها منه شوائب . خلصها من الدوران في الأغراض الوثيقة الضيقة ، ومن
شوائب الماهيات الرسمية والمحاللات التافهة ، وخلصها من أثقال المحسنات
البدوية ، ومن التوسيع التي كان الشعراء من قبله يروون فيها الصورة المثالية
للمناجاة القصيدة البدوية . وحقق لها عودا بالشعر العربي إلى عامله القديم ،
وحقق ، لما كان الترادف له ، التي أقام عليها بناءه الفني ، والتي حققت له زيادة
المناجاة الإبداعية ، وحقق لها رضاء صادقا أضيف بهزياته وتوسعه بكل
ما يسر به فسيها من شائبه ، وسداعه رائداه ، مما حقق لها تلك المبادسة التي
تعمل المارم الثاني ، في ناسد النسي ، وكان هذا هو البارودي ، في تقليده ، وتجدده .

أو بعبارة أخرى - بين التراث والمعاصرة ، وهو في أبيات له يذكر خمسة من
العمالقة الكبار في العصر العباسي الذي شهد أكبر حركات التجديد في
الشعر العربي ، ويسجل تأثيره بهم وسيره على آثاريهم : أبا نواس ومسلم بن
الوليد وأبا تمام والبحري والمتبي :

مضى حسن في حلية الشعر سابقا	وأدرك لم يسبق ولم يأل مسلم
وباراهما الطائي فاعترفت له	شهود المعاني بالتى هي أحكم
وأبدع في القول « الوليد » فشعره	علي ما تراه العين وشي منكم
وأدرك في الأمثل « أحمد » غاية	تبذ الخطي ما بعدها متقدم
وسرت علي آثارهم ، ولربما	سبقت إلى أشياء والله أعلم

عاد البارودي هذه العودة البعيدة إلى منابع الشعر العربي الأصيلة
يستمد منها الصورة الأصلية للقصيدة العربية : اللغة والأشعار والألفاظ
الموسيقية العروضية ، ولكن ظلت وراء هذا كله شخصيته التي تراهها دائما
تفرض نفسها ، وتؤكد وجودها ، ولا تختفي أو تتوارى وراء المصداق الزائغ
التي تستشر في شعره ، ومن هنا كان شعر البارودي بحق صورة من شخصيته
ونفسه وعصره ومجتمعه ، أو بعبارة أخرى من حياته العامة أو الخاصة ، وهو
يؤكد هذه الشخصية ، ويراها علامة واضحة ، وسمعة مميزة في شعره : فيقول :

فانظر لقولي تجد نفسي مصورة في صفحتيه ، فقولني خطي مثالي

ويطول بنا الطريق لو مضينا نتابع البارودي في معارضاته ، فهي كثيرة
ومنتشرة في ديوانه بصورة تجعلها ظاهرة ستميزة لشعر البارودي ، ولكن بشرط
أن تتحول بكلمة « المعارضة » بعيدا عن محدودية المصطلح إلى كلمة
« المحاكاة » أو « التقليد » أو نحوهما ، وفي أغلب الظن أن عبارات قال يروض
الشعر ، أو قال يروض القول « أو » قال على طريقة العرب ، التي تتردد بصورة
واسعة في ديوانه تشير إلى هذه المعارضات ، ومن هنا تتراءى طائفة من هذه

المعارضات كأنها تجارب فنية يحاول البارودي من خلالها أن يحقق الصورة النهائية للفصيدة الإحيائية التي يريد أن يقدمها لمجتمعه الأدبي .

ولكن تظل في هذا المجال ملاحظتان تلفتان النظر بقوة لا غللك معها أن تتجاوزهما ، وهم متصلان بتساغرى العربية الكبيرين : المتنبي وأبى العلاء ، ومدى تأثير البارودي بهما ، فعلى امتداد ديوانه الكبير نرى طائفة من قصائده ، ومقطوعاته حاول أن يقلد فيها مذهب أبى العلاء فى لزوم مالا يلزم ، ومع ذلك فإن تأثير أبى العلاء فيه ، ليس كبيراً ، ولعل هذا هو السبب الذى جعله لا يذكره مع الشعراء الخمسة الذين أشار إليهم فى أبياته السابقة ، وربما كانت هذه المحاكاة للزوميات هى أوضح مظاهر هذا التأثير فيه ، أما أشعاره فى الزهد التى تنتشر بصورة واضحة فى شعره فى المنفى ، ففى ظنى أنها ليست من التأثير العلائى فيه ، ولكنها انعكاسات لما أحسه فى أواخر حياته من إحباط ، وما أصابه مع تقدم السن من اقتراب نذر النهاية المحتومة . وذلك لأن أشعاره فى الزهد ليست من طراز أشعار أبى العلاء التى تصدر عن نظرة نحاول أن نفلسف الحياة ، لاعن ذلك الاستسلام لها الذى صدرت عنه أشعار البارودي .

أما المتنبي ففى ظنى أنه أبعد الشعراء تأثيراً فى البارودي ، وأشدّهم ظهوراً فى شعره ، وهى ظاهرة تبدو طبيعية للتقارب الشديد ، بينهما فى النظرة إلى الحياة ، وفى أسلوب التعامل معها ، وفى إحساس كل منهما بأنه « شاعر فارس » وكأنما رأى البارودي فيه المثل الأعلى الذى كان يبحث عنه وكأنما وجد من خلاله شخصيته وحقق ذاته ، فكان « رب السيف والقلم » تأكيداً للصورة التى رسمها المتنبي فى بيته المشهور :

الخيل والليل والبيداء تعرفنى والسيف والرمح والقرطاس والقلم

والأمر الذى لا شك فيه أن هناك عوامل التقاء كثيرة بينهما ، الطموح والثقة فى النفس والاعتداد بالشخصية ، والشعور بالتميز والتفرد ، وأيضاً الإحساس بالعروبة والإيمان بها ، واستمداد الرموز الفنية منها ، ثم هذه النزعة

التورية التى سيطرت عليهما ، ودفعتهما إلى الدعوة لها والعمل من أجلها ، ثم انتتار الحِكم فى شعرهما التى تعكس تجاربهما فى الحياة ، وتحاول أن تفلسف نظرتهما إليها ، ثم قبل ذلك كله الإيمان بالعودة بالشعر إلى أصالته الأصلية وفطرته الأولى ، وتحريره وتصحيح مساره الصناعى ، ليعود إلى مساره الطبيعى الذى تحرك فيه رواده الأوائل وأصحابه الأصلاء ، ثم تتويجاً لهذا كله ظهور « القصيدة البدوية الحضرية » عندهما تعبيراً عن هذه المزاوجة البارعة بين البداوة والحضارة ، أو بين التراث والمعاصرة ، وفى ظنى أن المتنبى هو الأستاذ الأول للبارودى الذى تلقى عنه الصورة الأصلية للقصيدة العربية التى كان يبحث عنها ، وهو أيضاً المثل الأعلى الذى كان دائماً أمامه فى حياته الفنية ، بل ربما فى أكثر من موقف من مواقفه فى الحياة ، وفى أكثر من جانب من جوانب سلوكه فيها ، وتعامله معها ، لقد عاش المتنبى يحلم بالفارس العربى القديم ، وكذلك عاش البارودى فى أعماق حلم المتنبى به ، وأيضاً بأحلام الفارس العربى الجديد الذى كان يرى نفسه صورة منه ، وأنه قادر على أن يعيد له دوره الذى قام به فى تاريخنا القديم ، والذى عليه أن يقوم به فى تاريخنا الحديث ، ولعل هذا هو الذى جعله يستبجح لنفسه أن يستعير منه تلك الصورة التى رسمها لنفسه ، والتى رأى أنها تمثل صورته أيضاً ، فكما قال المتنبى :

وفؤادى من الملوك وإن كا ن لسانى يُرى من الشعراءِ

قال البارودى :

هَمَّتْ همة الملوك ، ونفسى نفسٌ حُرٌّ ترى المذلة كفراً .

وفى شعر البارودى المبكر الذى كان يحلم فيه بأن يعيد فروسية أجداده العرب والمماليك الذين سجلوا فى صحائف التاريخ أمجاد العروبة والإسلام ، وفى شعره الذى عاصر الثورة منذ أن كانت مرجلاً يغلى فى صدور الجيش المصرى حتى انفجرت بركانها من عرابى ، نحس أصداء المتنبى الثائرة التى كانت

تتردد في شعره المبكر عندما كان يحلم بتورة عربية تُطيح بالحكام
الأعاجم، وتعيد الأمر إلى أيدي أصحابه العرب ، وفي صوته البدوي المتمثل في
حبه للبدواة ، واعتزازه الشديد بالتراب العربي في شتى مجالاته ، نسمع
أصداً صوت المتنبي القديم في دعوته للعروبة ، ورفع شعار العودة إلى البدواة ،
ففي شعر البارودي نرى تلك الرغبة في العودة إلى بساطة الحياة وصفاء
الطسعة في البداية التي يراها خيراً من حاة المدينة بما فيها من أستار وحُجُب
يخفي هذه البساطة وهذا الصفاء ، وفي شعره أيضاً نرى تلك الصورة الجميلة من
الغراء في البدويات ، وتفصيلهن على الحضريات التي دعا إليها المتنبي ،
وحققها فيكسر من قصائده ، ولا شك في أن هذا اللون من الغزل البدوي كان
كما كان عن المتنبي - رمزاً راقياً لأحلام الفارس العربي القديم التي كان يعيش
على يد ، والتي كان يتخيل لم تتحول إلى واقع يد يد الاستياء العربية أصالتها
وحياتها وأهلها .

وكما عماد المتنبي الذي الشعر القديم مستمد من أصحبه النافذة لاسند
وأسلوبه وصياغته ليمزجها ويراجع بينها وبين متغيرات عصره ، عاد البارودي
إلى هذا التراث الشعري ، يستمد منه توازن ، ويراجع بينها وبين المتغيرات
الجديدة في عصره ، وعلى امتداد دبرانه يبدو ظاهرة استغلال التراث واضحة
في كثير من قصائده ، وهو لا يكتفي بأن يستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه
التصويري وصياغته الأسلوبية ، بل يستمد منه أيضاً رموزه الفنية ولوازمه
الشابطة ، وأدوات بناء قصائده أعرابية وحشية على حد عبارة بشار المشهورة
أسماء ، أعلامه وقبائله والمواضع التي أكثر الشعراء من ذكرها ، وأسماء
المحبيات التي كان الشعراء يتخذون منها رمزاً لحبهم ، أو تعبيراً عن تجارب
حياة عاشوها في حياتهم .

لم يكن دور البارودي في ثورته الإحيائية مجرد العودة إلى التراث أو
الوصول إلى منابع النهر ، وإنما كان هدفه من هذه العودة أن يبدأ معها رحلة

جديدة على طريق التعر العربى ، يجدد فيها القصيدة العربية ، ويرد إليها حياتها ، ويبعثها بعد موتها خلقاً آخر ، عن طريق المزاوجة بين هذا التراث وبين عصره ، واتخاذها إطاراً يضم واقع حياته وصورة شخصيته ، فلم تكن ثورته الإحيائية إلا هذه المزاوجة الفنية التى حققت له - كما حققت للمتنبى من قبل - القصيدة البدوية الحضرية .

والأمر الذى لاشك فيه أن تراثية البارودى لم تحُلْ بينه وبين التعبير عن شخصيته ونفسيته ، ولم تستطع أن تضع بينه وبين عالمه المعاصر وواقعه الحى الذى يعيش فيه حجاباً يرد الرؤية ، ويباعد بينه وبين تصويره ، فظلت شخصيته التى تحدد ملامحه وقسماته تظل علينا من وراء شعره ، وظلت تظل معها تجاربه الشخصية فى الحياة ، ومن خلالها تحققت فكرة التجربة الشعرية ، لأول مرة فى شعرنا الحديث ، ومن هنا كان الدكتور محمد حسين هيكى دقيق الملاحظة حين سجل فى أول عبارة من مقدمته الممتازة لديونه أن « شعر البارودى حياته » وحين أكد ذلك فى قوله إن « شعره مرآة بيئته وزمانه » ، وهذا هو البارودى - كما أراه أيضاً فى معاصرتة ، أو بعبارة أعم - بين التراث والمعاصرة .

ولكن تتضح لنا هذه الشخصية البارودية ستوزع حياة البارودى على ثلاث مراحل تَنَقَّلَتْ بينها رحلة حياته ، لنرى كيف كان شعره فى كل مرحلة منها صورة لحياته الاجتماعية وحياته النفسية ، وكيف انعكست هذه الصورة على حياته الفنية .

مرحلة الشباب المبكر ، وهو يستقبل حياته بدراسته العسكرية ، وما حققه لنفسه فيها من اتصال بالجيش ومشاركة فى حروب الدولة العثمانية ، وتردد على تركيا ورحلاته إلى فرنسا وإنجلترا ، وهى مرحلة ربما تكون قد وصلت به إلى سنة ١٨٦٨ وهو يودع عامه التاسع والعشرين ، عندما بدأت الحياة السياسية تنحدر إلى هاوية أحس معها أن عليه دوراً فيها لإنقاذها ، فى هذه

المرحلة عاش البارودى تسابه بين الحب والخمر والطبيعة من ناحية والفروسية والفتوة والحرب من ناحية أخرى ، أو بعبارة أخرى - عاش حياة الفارس العربى القديم . وسنطلق على هذه المرحلة من حياة البارودى « المرحلة الوردية » .

والمرحلة الثانية مرحلة اتصالة بالحياة السياسية منذ عصر إسماعيل الذى يبدأ فى سنة ١٨٦٣ ، وهو عصر أخذت المشكلات السياسية تتحرك فيه ، وأخذت قوى الشعب والجيش الثائرة المتمردة تتحرك أيضا ، ومن خلفها الأفغانى ، وعربى ، من أجل إعادة تشكيل الحياة السياسية فى مصر تشكيلا جديداً ، وهى مرحلة امتدت حتى اشتعال الثورة العربية التى كان البارودى أحد زعمائها وقادتها ، ومع إخفاق الثورة ، وانهار الأمل فيها ، والحكم على زعمائها - ومن بينهم البارودى - بالنفى إلى جزيرة سيلان ، تنتهى هذه المرحلة مع نهاية سنة ١٨٨٢ ، حتى تحرك قطار النفى به ورفاق الثورة فى طريقهم إلى البحر لتحملهم باخرة النفى إلى عالم جديد ، وفى هذه المرحلة التى امتدت قرابة عشرين عاما عاش البارودى فى حياة الثائر المتمرد التى تحطمت آماله ، أو النسر الجريح الذى أصابه سهم فهوى به من علياته ، ومن هنا سنطلق على هذه المرحلة « المرحلة الحمراء » .

ثم تكون المرحلة الثالثة ، مرحلة النفى ، وقد امتدت هى أيضا قرابة عشرين عاما منذ أن بدأت رحلته إلى عالم الغربة والوحشة إلى أن صعدت روحه إلى بارئها فى أواخر سنة ١٩٠٤ ، قضى منها سبعة عشر عاما وبضعة شهور فى النفى ، وقضى الفترة القصيرة الباقية منذ عودته فى سنة ١٩٠٠ فى وطنه يبكى دنياء التى ضاعت منه ، وأحلامه التى ذهبت أدراج الرياح ويستعيد ذكرياته البعيدة ، والقريبة ، ويسترجع أيامه الحلوة و المرة التى مرت به على أرض الوطن البعيد ، ويبكى أعزاءه ، الذين طواهم الموت وهو فى غربته ، ويحاول أن يقنع نفسه بقدره ، ويتوجه إلى الله أن يكشف عنه غربته وكرهته ، ويقف أمام الحياة يتأملها فى محاولة لاستخلاص العبرة منها ،

والغبال والسلم ، برى الجيزة وحلوان والروضة والمنيل والمقياس وجماليات الروضة وفاتنات حلوان وحسان شبرا ، وبين الثوابت والمتغيرات المعاصرة تتم عملية مزاججة بين حياته كما يحياها فى حاضره وحياة الشعراء القدماء كما عاشها معهم فى شعرهم .

ولكن الظاهرة التى تلفت النظر فى شعر هذه المرحلة أن العنصر التراثى فيه يبدو أكثر ظهورا من عنصر المعاصرة ، وهى ظاهرة تبدو طبيعية إذا لاحظنا أن هذه المرحلة هى مرحلة البداية التى كان البارودى يمارس فيها تجربته الفنية من خلال محاكاته للنماذج الفنية التراثية ، فمن الطبيعى أن يبدو مستودا إليها فلم يستطع أن يحقق تلك المزاججة التى نجح فى تحقيقها بعد ذلك بينها وبين المعاصرة .

وظاهرة أخرى تلفت النظر فى شعر هذه المرحلة ، وهى ظاهرة الوحدة الموضوعية ، التى تبدو إرهاصات لها فى بعض قصائدها لأول مرة فى تاريخ الشعر الحديث ، هى تلك القصائد التى كانت تستقل بموضوعات خاصة بها لا تشركها فيها موضوعات أخرى .

فإذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثانية « المرحلة الحمراء » فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول محور أساسى واحد ، وهو الدعوة الثورية التى تحاول الكشف عن فساد الحياة السياسية من ناحية ، ومحاولة إصلاحها من ناحية ثانية ، ثم الوقوف فى وجه التدخل الأجنبى فى مجالات الحياة المصرية الاقتصادية والسياسية من ناحية ثالثة ، وقد استطاع البارودى أن يعكس فى شعر هذه المرحلة الآمال التى كانت تجيش بها صدور الشعب والجيش ، وما يحلمون به من انقلاب يغير الثالوث الذى يقف وراء الفساد ، والذى يتمثل فى الحاكم والمحاشية والحكومة ، وما كان يلوح فى الأفق من نذر ثورة يقوم بها الجيش تطيح بأسباب هذا الفساد ، وتعلم أظفار التدخل الأجنبى ، وتحقق للشعب أحلامه فى حياة نيابية ترسى دعائم الديمقراطية ، ولذلك تنتشر فى

قصائد هذه المرحلة العبارات الثورية الملهبة التي تعكس المشاعر الثورية التي تجيش بها نفوس الشعب والجيش ، وتردد الصيحات الجريئة التي تدعو إلى الثورة أو الانقلاب الذى يحقق هذه الأحلام ، وتردد عبارات الأسف والحسرة على ما أصاب مصر بعد ماضيها المجيد الذى يشهد به تاريخها العريق ، وكأنه يستنفر قومه ليدركوا الأمر قبل أن يفلت من أيديهم ، ويحدد لهم أوصاف البطل المنتظر وما يجب أن يتحلى به من صفات تتسح له القيام بهذا الدور البطولى ، وتتحول طائفة من قصائد هذه المرحلة إلى ما يتسبه أن يكون « منشورات ثورية » .

والظاهرة الفنية التى نسجلها على شعر هذه المرحلة هى اتجاه البارودى إلى تحقيق الوحدة الموضوعية بصورة أقوى من المحاولات والتحارب التى لاحظناها على شعر المرحلة السابقة . كما نلاحظ على شعر هذه المرحلة أيضا عناية بمصر المعاصرة والتجديد على العنصر الدائري ، وعلى ثقافة تزداد وعياً ، فقد كان البارودى فى هذه المرحلة يفيض بشيأة عصرية ، ويريد أن ينعكس أداء للتعبير عنها تعبيراً على قدر كبير من الصدق والواقعة .

فإذا مضينا بعد ذلك إلى المرحلة الثالثة « المرحلة الرسادية » ، فإننا نلاحظ أن شعره فيها يدور حول ثلاثة محاور أساسية : ذكريات الماضى الحلوة والمرة ، ذكريات شبابه من ناحية وذكريات الثورة من ناحية أخرى ، ثم البكاء على الأعزاء الذين رحلوا عن الحياة وهو بعيد عنهم فى غربته الموحشة ، ثم الحكم التى تعكس خلاصة تجربته فى الحياة ، وتمثل نزعة واضحة نحو الزهد فيها واليأس منها والتفكير فى المصير المحتوم وهى حكم كانت تتردد فى ثنايا قصائده ، ولكنه كان يفرد لها فى أكثر الأحيان مقطوعات كاملة ، وهى من ناحية أخرى تختلف عن الحكم التى تنتشر فى المرحلتين السابقتين ، فهى هنا تدور حول محور أساسى واحد لا تكاد تخرج عند إلا فى مواضع قليلة ، وهو محور الزهد فى الحياة والتفكير فى المصير المحترم ولكنها كالحكم فى المرحلتين السابقتين - تعد انعكاساً لظروف حياته ومتغيراتها فيها .

وشعر هذه المرحلة كثير ، وربما كان السبب فى هذا يرجع إلى فرص الفراغ التى كانت متاحة له فيها أكثر مما أتاحت له من فرص فى المرحلتين السابقتين اللتين كان مستغولا فيهما بحياته من ناحية ، وحياة شعبه من ناحية أخرى ، ومن غير شك فإن أروع ما قدمه فى هذه المرحلة هى ملحمة الطويلة التى سجل فيها السيرة النبوية فى معارضة لبردة البوصيرى ، والتى سماها « كشف الغمة فى مدح سيد الأمة » ، وقد امتد بها امتداداً طويلاً حتى بلغت أربعمائة وسبعة وأربعين بيتاً ، وهى ليست مدحاً خالصاً للرسول عليه السلام كما فعل البوصيرى ، ولكنها تاريخ كامل للسيرة النبوية ، ولا شك فى أنها هى التى وجهت أحمد محرم إلى نظم ملحمة فى السيرة النبوية المعروفة بالإلياذة الإسلامية .

على امتداد هذه المراحل الثلاث ، وعلى طول الطريق الذى سلكه البارودى فى رحلته الفنية ، تتساقط قطع براقعة فى بعض قصائده نعد أنها كانت للحياة المعاصرة التى يحبها بما تمتلئ من بعض مظاهر هذه الحياة ، وهى ظنى أن البارودى كان يحرص على ظهورها فى شعره ، وكأنه يرى أنها تؤكد أنه على الرغم من نواتيته التى أقام عليها بناءه الفنى - لم ينفصل عن عصره ، ولم يبتّ حباله من الحياة العصرية الحديثة التى كان المجتمع المصرى يأخذ بأسبابها منذ أن رفع إسماعيل شعاره بأن يجعل مصر قطعة من أوروبا .

ويبدو الحديث عن الكهربا أكثر هذه القطع البراقة ظهوراً فى شعره ، وسعياً بظلم الحديث عن آلة التصوير وعن المظار المقرب وبعض المظاهر الحضارية الحديثة ، وهو بوظيفها توظيفاً فنياً على قدر غير قليل من البراعة فى رسم نراه يتحدث عن القطار الذى يسميه الوابور وهى التسمية التى أطلقها عليه الشعب المصرى فى أول عهده به ، تعريباً أو تمصيراً لكلمة « البخار » فى اللغتين الإنجليزية والفرنسية ، وهو يصف رحلته به مستغلاً رموز الرحلة المألوفة فى القصيدة العربية القديمة ، فنرى على اللوحة الحديثة ألوانا يستمدّها من صندوق الأصباغ التقليدى ، حتى ليتراءى القطار فى بعض

أبياته التي تحدث عنه فيها جواداً أدهم تحققت فيه كل الرموز الثابتة في الشعر القديم ، ومعها تحولت اللوحة الحديثة إلى لوحة تراثية، وظهر القطار عليها حواداً عربياً أصيلاً

وإلى جانب هذا القطع البراقة التي تعكس بعض مظاهر الحياة العصرية، نرى في بعض مواضع من شعره كلمات أجنبية وكلمات مصرية من لغتنا الدارجة ، فالخمر في بعض قصائده ، برئدي والداية هي التبد « التسمية الفارسية لها ، والفَرَس سَمَنَد وهي التسمية الفارسية لها أيضا ، وذلك « الفستان » هو الأتكَ وهي التسمية التركية له ، ومع الكلمات المصرية التي نراها في بعض قصائده نحس أن البارودي « كما كان يحرص على أن يؤكد عصريته - يحرص أيضا على أن يؤكد مصريته » وأن يسمع جوا من الظرف القاهري وخفة الروح المصرية فيها . رثائهما روح السهوا ، ويشير الشاعر المصري الرقيق تطل علينا من جديد .

هذا هو البارودي بين التراث والمصرية ، رائد المصراع الحديث ، ورأس المدرسة الإحيائية ، أرسى أصول القصيدة العربية الحديثة ، ورسم للإحيائيين من بعده طريق التجديد القائم على الموازنة الدائرية بين التراث والماصرة ، وعلى إدارك أن للنصر حقا على الشاعر لتقيد من الرفاء به ، ومن حق بهدأ ألا يجور على سرق التراث علينا ، حتى لا يكمن التجديد كالكلمات التي يطابقها لا تعرف من أين طهر ؟ ولا تميزه ظاهرا ومفهوم لا تكون كمن لا تميز الدائرة « على مد يد عمارة القاد العظيم . ومن أين ما أنشأ الشاعر من أرقام سرية في البيت المستعار لتتوابع من أن شعره كان قس عسره شعره أنشأ على هذا النحو الدقة والدقة والذكاء لا تظهر دقة الحكم فيها ، ودائما التردد إلى الأمام إلى الأمام إلى حالة التعسر ثم إلى البارودي ، له عديد دور في تركت بهدأ في الألفاظ التي لا يكاد لا يكاد ، والدليل المتعسر بهدأ الذي رثاها في الألفاظ التي لا يكاد لا يكاد ، وقد رثاها وشاعها ، كما كان العرب لا يدعس أدلة في الألفاظ الصغراء المتفرقة المتماثلة

تعقيب منهجى
حول أصول المنهج فى كتابات
يوسف خليف

بقلم الدكتورة / هـى يوسف خليف
(يوليو ١٩٩٥)

البدايات : مع الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى

قدّم يوسف خليف للأدب العربى كما من الدراسات التى أثرت حياتنا الفكرية ، وأخذت على عاتقها التأسيس لمنهج البحث فى الأدب قصداً إلى ضرب من الانفتاح على الموروث ، وإعادة طرحه على الساحة الأدبية من خلال رؤية جديدة ، وموقف فكرى متميز ، يجعل مفتاح شخصية الباحث الدأب والكد الذهني ، فى محاولات جادة لقتل القديم بحثاً على منهج جيل الأساتذة القدماء بمن ساروا فى تلك السبل الوعرة ، وتسלحوا بأدواتهم المتنوعة فى محاولة اختراقها واجتيازها .

ويبدو لنا الدكتور خليف واحداً من هؤلاء الذين استوعبوا الدرس جيداً ، فأخذوا بمقوماته ، وساروا عليه ، وأصلّوا له ، ورَسَّخوا مفاهيمه فى أذهان طلابهم ، فكوّنوا فى حياتهم . ومن بعدهم - مدرسة أدبية منضبطة ، يقوم منهجها على ضرب من التواصل ، وتنهض رؤاها على غط من الوضوح والجدة ، ومعلم من الانفتاح والتمايز ، لعلها تتكشف فيما نعرض له تفصيلاً عبر هذا المدخل حول خصوصيات أولى دراسات يوسف خليف ، والكلام عن الخصوصيات هنا يحدد لنا ملامح هذا البحث من ناحية ، ويكشف لنا مناطق التمايز من ناحية ثانية ، ثم يرصد أمامنا طبائع القضايا والمشكلات التى تستحق أن نتوقف عندها فى أناة وروية وقمّعن وإعادة نظرمنهجى من ناحية ثالثة . (١)

ودعنا نبدأ الحوار مع أولى خطى يوسف خليف مع الدرس الأكاديمى منذ تشبث فى دراسته للماجستير بشعر الصعاليك ، وكأنه كان ينبئ عن إصراره - كباحث مبتدئ وقتئذ - عن إصراره على البحث فى المناطق المجهولة منذ أقدم

عصور أدبنا العربي وأتسدها غموضاً ، وهى المناطق التى قلَّ شعر شعرائها من غمرتهم حياة الصحراء المجذبة الشاقة ، فأعلنوا تمردهم على الأنظمة القبلية النمطية باعتبارها البنى الأساسية التى شكلت حياة المجتمع الجاهلى ، ومن تم امتد تمردهم إلى بنیان القصيدة الجاهلية ذاته ، فحملوا معارولهم قاصدين هدمها استكمالاً لصورة نفورهم القبلى ، وبحثا عن صيغة من صيغ التوازن فى نمط العيش ونمط الفن على السواء .

وكأن الباحث قد أصرَّ على الانتصاف لتلك الطائفة التى لاقت عنثا وظلماً مرة بقياس المجتمع ، ومرآت آخر بقياس الدراسين والنقاد ، فوقف عنده طويلاً مفتشاً عن مقومات حياتها ، ومتأملاً معالم منها ، وكاشفاً ملامح التجديد التى صدر عنها أقطابها ، الأمر الذى دفعه إلى تعدد قراءات مساعدة فى حقوق الدراسات النفسية والاجتماعية بحثاً عن دوافع الانشقاق على الجماعة ، أو إعلان التمرد عليها ، أو إثثار الاغتراب عنها ، أو الإصرار على ترشيح منطق الرفض والثورة منهجا من مناهج الحياة ، وسبيلا من سبل البقاء .

فى هذا السياق جاءت دراسة شعر الصعاليك بحثا عن الجديد ، وخروجا عن المألوف ، وتجاوزا للنمطى المطروق ، ورفضاً لتكرار الدرس المستهلك فى زحام المناطق السهلة الواضحة ، وإن شئنا الدقة فهو البحث عن استكمال صورة الدرس الأدبى من خلال إبراز ما نقص منه ، حيث تجاهلته ذاكرة الدارسين ، أو طواه الزمن فى غياهب النسيان ، فظل مجهولاً غائماً ، وربما - ودون مبالغة أو حماس - بقى مجهولاً لولا تلك الدراسة الخاصة بشعر الصعاليك (٢)

وعلى مستوى المنهج أعدَّ الباحث عدَّة من واقع قراءاته فى الدراسات المتعددة فى علم الاجتماع ، وعلم الجريمة ، وعلم النفس ، مما يسهم فى كشف جوانب الشخصية عبر مستوياتها الوراثة أو المعرفية أو النفسية أو الاجتماعية والأخلاقية ، ليتخذ من عالم الصعلكة حقلاً للتطبيق ، ومجالاً

رحبا للدرس ، فيخرج علينا ضمن نتائجه الكبرى بصور من التمايز والتفرد التي اصطبعتها أقطاب تلك الطائفة ، حتى أضافوا من خلالها سمنا جديداً إلى نية القصيدة الجاهلية المتعارف عليها لدى شعراء القبائل وكأنما وضعوا بين أيدينا قياس أول حركة تجديدية في تاريخ الشعر العربي هي نبت نفس البية وإفراز نفس العصر قبل مجئ حركات التجديد التي شهدتها القصيدة العربية عبر عصور التحول الحضارى والسياسى والفكرى والفنى . (٣) .

وإذا بالدراسة تفرز لنا عناصر التجديد التي تسببت بها الصعلوك لتتوقف عندها تحليلاً منذ خروجه . أى الصعلوك . على القبيلة ، إلى خروجه بالتبعية على القصيدة ، فلم يشأ أن يقف أو يبكى ، أو يوقف أو يستبكي أمام الطلل ، ولم يشأ أيضاً أن يهزم أمام عالم المرأة بقدر ما أتر الفرار منها ، ومال إلى المغامرة فى حوار حوله ، وحول طيفها الذى أحاله إلى طيف متصعلك يجد فيه معادلاً أميناً لواقعه ، وصورة حية من صور عالمه ، وتطبيقاً فعالاً للطبيعة النوعية لفلسفته .

وإذا بدارس الصعاليك يقيم منهجه . أساساً على الاستقراء للمرويات أخباراً وشعراً ، واستقصاء لأركان المادة النصية التى نهض على جمعها ، فسجل بذلك معلماً بحثياً فى كيفية الجمع ، وأمانة التنقيب، يدفعه إلى ذلك الجلد والتحمل ، مما يمتد لديه إلى مستوى المعالجة والتناول والتصنيف والدرس التحليلي ، إلى أن استقام المنهج بين يديه ، فهياً لنا من شعر الصعاليك ديواناً نقرؤه من واقع تصوره له ، باعتباره منظومة متكاملة تتداخل فيها رؤى زعيمهم الشعبى (عروة بن الورد) ، مع تمرد الرفاق الذين جمعتهم قسوة الحياة، ووحدهم البحث عن صيغة للخلاص من الظلم الاجتماعى وغطية التعبير القبلى معا (٤) وعلى غرار ما استوقفه من أمر السليك بن السليكة والشنفرى وتأبط شراً وغيرهم من أقطاب الطائفة .

ولسنا فى حاجة هنا إلى التوقف عند منهج الدراسة من باب التركية أو الإتادة أو تسجيل الإعجاب والابهار بها ، فهذا أمر سبقتنا إليه دراسات كثيرة حول الكتاب وأصول المعالجة البحثية ، ولا يحسن بنا هنا أن نكررها حتى يظل الفضل فيها منسوباً لأهله ، وحتى لا نقع أيضاً فى خضم دائرة التكرار ، ولا يجدر بنا حقيقة إلا أن نتأمل الظواهر المنهجية التى حددناها أساساً لهذا المدخل بشكل موضوعى فحسب .

وابتداءً من تناول الصعلكة من المنظور اللغوى إلى الكشف عن البعد الاقتصادى إلى تحديد النمط الاجتماعى ، إلى الإبانة عن المستوى الأخلاقى والمعرفى يقودنا الدرس عبر تدرج منطقى حاد وجاد وطريف ومقنع إلى الانفتاح على عالم الصعلوك الذى حقرتة القبيلة أو نفرت منه أسرته فظلمته ، فعاش طريداً منبوذاً حتى فيما صاغته قريحته من شعر عبر به عن طبيعة معاناته وخصوصية نمط حياته (٥) .

من هنا كان امتداد البحث من أجل استكشاف مناطق التجديد الفنى التى انتهى إليها شعر الصعاليك ، لا باعتبارهم أفراداً من أصول قبلية ، ولا من ضحايا الخلع القبلى فحسب، ولكن باعتبار قياس التوحد ولغة التقارب التى جمعت بينهم حتى صاروا أصحاب رؤى متقاربة ، يذودون عنها ، ويتشبثون بها ، ويشقون طريقهم فى الحياة من خلال تبيينها والانتصار لها .

ولم يجد الباحث مخرجاً لتسجيل معالم الجودة الفنية فى أعمالهم إلا من خلال التوقف عند نمطية الأداء الفنى للنفاز إلى مناطق تجاوزه من خلال مقطوعاتهم التى غلب عليها منطق الارتجال ، و ترشيح البديهة وسرعة النظم ، فعكسوا من خلالها إيقاع حياتهم بصورة صادقة بعيدة عن التكلف ، خالية من التصنع ، نائية عن الافتعال ، حتى بدت المقطوعة لديهم رمزا دالا من رموز ذلك التمدد ، كما كانت طرحاً أميناً لمنطق الواقع الحركى الذى لم يعرف فيه الصعلوك استقراراً ولا هدوءاً ، كما كانت مؤشراً من مؤشرات الكشف عن

طبائع الرؤى ، واللمح الخاطف إلى سرعة التناول والمعالجة بشكل يعكس - تلقائيا - سرعة التنقل والعدو عبر أحواء الصحراء المفزعة (ليلها ونهارها على السواء) . وكأن المقطوعة عند الصعاليك متلت - ضمن ما مثلته - نمطا من أنماط الخروج على بنية القبيلة ، وشكلت ضمن ما شكلته - ضرباً من ضروب الرفض لما تعارف عليه شعراؤها ، فكانت - بمصطلح الباحث - خروجاً على العقد الفنى الذى يستكمل دائرة الخروج على العقد الاجتماعى ، ألم يتندر تأبط شرا بابن القبيلة فى إحدى اللوحات الساخرة التى رآه - فى جانب منها - غير صالح لأن يعتمد عليه أو يستعين به ، والويل - كل الويل - لمن يلجأ إلى ابن القبيلة موضع ذلك التندر والاستهزاء :

فَذَاكَ هَمَّى وَغَزَوَى أَسْتَغِيثُ بِهِ .. إِذَا اسْتُغِيثَ بَضَافَى الرَّأْسِ نَعَائٍ
كَالْحِقْفِ حَدَاهُ النَّامُونُ قُلْتُ لَهُ .. ذُو ثَلَاثِينَ وَذُو بَنِي وَأَرْبَاعٍ .

فقد طرح المفارقة بين مشهد الصعلوك الجاد كما يراه ويعتد بمسلكه فى مقابل الرعاية من أبناء القبائل من صورهم على المستوى الجسدى والنفسى والاجتماعى بهذا الشكل التهكمى المتهالك من «ضافى الرأس» و «النعاى» إلى التشبيه بالحقف ، والتوقف عن حرفة الرعى ، وأرباق الإبل والأغنام وكأنما أفقد الرعاية إمكانية التشبيه بالفرسان أو الاقتراب من عالمهم من أدرج الصعاليك ضمن دوائرهم ، حيث صدروا عن مقومات الفروسية ، فكانت أساساً لطرح المفارقات ، ورسم الجوانب الفنية لصورة الصعلوك ولوحة الصعلكة ، ولعل هذا المشهد قد مثل قاسماً مشتركاً بين أبناء الطائفة وأقطابها الكبار ، وقد عمقه عروة بن الورد باعتبار زعامته للصعاليك ، وتوحده الفكرى معهم مما صورته قوله المشهور:

أَقْسَمُ جِسْمِي فِي جُسُومٍ كَثِيرَةٍ . . . وَأَحْسُو قَرَارَ الْمَاءِ وَالْمَاءُ بَارِدٌ

فكان هذا التوحد واحداً من مؤشرات مداخلة الأصلية إلى الاقتناع بفلسفتها ، ومحاولة الإقناع بها ، كما كان كاشفاً عن تجليات خاصة بتحمل التبعة بين الرفاق ، والركون إلى مقومات الحركة ومعطياتها ، تلك التى عرض

منها جابياً فيما صوره من مشهد الصعلوك الخامل الذى رآه مرفوضاً من عالمه ،
منبوذاً بين رفاقه ، معزولاً عن رؤاهم ، فصوره أبقاً ورافضاً للحركة ، وخارجاً
عن نسق الفكر لدى أصحابها ، فكان موقفه الساخر منه منتهياً إلى التنبيه
بطرده من الطائفة . (٦)

من هذا المنطلق كانت لغة التقارب ومعالم التشابه بين شعر الصعاليك
مبررة باعتباره منظومة فكر وفن ، مثلت قياس حياة الجماعة المستقلة ، ومحاور
إبداع شعرائها ، الأمر الذى انتهى بالدراسة إلى استكشاف واضح ومفصل
لأهم الملامح والقسمات الفنية التى احتوتها أولى حركات التجديد فى القصيدة
العربية فى عصرها الأول ، حتى بدت تعبيراً واقعياً صريحاً وجلياً عن عالم
مبدعيها ، بما لا يدع مجالاً لأعمال الخيال أو تعقيد الصور ، بقدر ما تعدد دفعة
شعورية صادقة ، ناطقة بمرمى الشاعر من خلال جدله مع واقعه ، وصراعه مع
عالمه بشكل مباشر ، لا يحتمل موارد ، ولا ميلاً إلى صنعة أو كلفة
أو تعقيد؛ الأمر الذى تجسد بدوره - أيضاً - فى مناهج الصباغة عبر المستويات
التعبيرية المباشرة ، أو حتى من خلال المستويات التصويرية القليلة التى جنح
بعضهم إلى صياغتها بشئ من العمق الفنى (٧) . ومع واقعية التعبير عن
عالمهم المعاش ، ومع صدق النفس والاتساق معها فى عالم الصعلوك بدت
القصصية لغة فنية أيضاً ميزت أشعارهم . فكشفت عن جانب متميز من
حياتهم التى تبلورت فى أقاصيص البطولة ومغامرات الفرسان ، والفوز
بالغنائم ، وتوزيع الثروة ، ولذا كان للقصصية فى أشعارهم مذاق خاص ، كما
كان لها سياق متفرد يختلف - إلى حد بعيد - عن قصة الحرب الجاهلية فى
صورتها الجماعية المبكرة ، وبالتالي عن أيام العرب والإيقاعات الملحمية التى
غلقت بطولات فرسان القبائل ، على غرار ما نعرفه عن عمرو بن كلثوم وطرفة
ابن العبد وأمثالهما فقد ظلت الأقصيص هنا - أى فى عالم الصعلوك - بمثابة
اعتراف مؤكد بالموثر البيئى زماناً ومكاناً عليهم ، ثم كانت من ناحية أخرى

مكملة سجلا تاريخياً موتفا لطبيعة الحركة ، وطرحا لمنهج رعمائها فى سبل البحث عن أفضل سبل العيش من منظورهم الخاص ، وإن انتفت لديهم فكرة الزعامة والفردية المطلقة فى إطار الفلسفة الوحدة ، فكانوا أقرب إلى فرسان المائدة المستديرة على نحو ما صورهم صاحب الدرس نفسه فى ظل هذا التصور (٨) .

صحيح أننا قد نتلمس جوانب من عناصر القصة تبرزها لنا مغامرات شعراء العصر الجاهلى من غير الصعاليك ، كما كان عند امرئ القيس فى رحام عالمه الغزلى الماحن ، ولكن الموقف يختلف على مستوى المعالجة وصيغ الأداء ، بين قصصية الصعلوك ، وقصصية التساعر القبلى سواء أوظف فى خدمة القبيلة ، أم فى خدمة ذاته من خلال القبيلة أيضا . (٩)

إنه الاختلاف بين منهج حياة أى من الفريقين وبين عالم الصعلكة ، وهو التباين الذى تحكيه انعكاساتها على نفسية كل منهم ، بما يكفى لتسجيل جوانب الظاهرة بدقة وواقعية ملموسة .

ومع القصصية والواقعية نراهم وقد مالوا إلى التجديد ، وإن شئنا فهو التحول والبحث عن التميز فى كل شئ ، حتى فى موقفهم من المرأة ، تلك التى تحولت - بدورها - من عالم المحبوبة موضوع الغزل والبكاء الطللى ورحلة الظعينة والاستعانة بالرفاق لتصيح الزوجة التى تمثل صوتا خاصا يحاول أن يكبح جماح الصعلوك خوفا عليه من الموت المرتقب كلما آن له أن يخرج غازيا (٩) .

وهو بناجى من خلال هذا الصوت نفسه كشفا عن مبررات قمره وحتمية خروجه ، فلا زالت الزوجة قلقة عليه تخشى مغبة خروجه ، وتسأله البقاء لنلا يفقد من أول رمية له فى صراعه من أجل البقاء والعيش الكريم ، وعندئذ يعلن الصعلوك إصراره على التمرد والرفض أيضا ، امتدادا لمنهجه فى مسار الرفض القبلى ، فهو يأخذ موقفا خاصا من عالم المرأة يتبلور منه جانب فى

تحويلها إلى موقع عملى ، لا يعنيه منه البكاء أو النحيب ، أو الإشفاق على النفس ، بل كأنه ينقض رؤية امرئ القيس وأشباهه من أصحاب الطلل حين أفاضوا فى صيغ البكاء ، واستهوتهم مواقف النحيب أملا فى التخفف من ألم النفس ومعاناة التجربة (١٠) .

وإنَّ شِفائِي عَبْرَةُ مَهْرَاقَةٍ .. فَهَلْ عِنْدَ رَسْمٍ دَارِسِيٍّ مِنْ مُعَوَّلٍ ؟
فإذا بالصورة ترفض تماماً من قبل تأبط شرا حتى ليحيل الأمر إلى تناقض صريح وتضاد بين منطقه وبين منطق شعراء القبائل ، ليرى الموقف من منظور مختلف وسياق خاص:

وَلَا أَقُولُ إِذَا مَا خُلَّةٌ صَرَمَتْ .. يَا وَتَحَ نَفْسٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِشْفَاقٍ
لَكِنَّمَا عِوَالِي إِنْ كُنْتُ ذَا عَوَلٍ .. عَلَى بَصِيرٍ بِكَسْبِ الْحَمْدِ سَبَّاقٍ
سُبَّاقِي غَايَاتِ مَجْدٍ فِي عَشِيرَتِهِ .. مَرَجَّ الصَّوْتِ هَذَا بَيْنَ أَرْفَاقٍ
وكانه راح يرمى إلى تأكيد نفس اللغة فى نفس القصيدة حين يقول فيها مرة أخرى :

إِنِّى إِذَا خُلَّةٌ ضَنْتْ بِنَائِلَهَا .. وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقٍ :
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ .. أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْنِ الرَّهْطِ أَرْوَاقِي
ألا ترى هذا التداخل المقصود الذى يقرن الشاعر فيه بين عالم المرأة وعالم الصعلكة على سبيل التعويض النفسى ، إنه الفرار منها إلى عالم الرفاق كما كانت إشكالية الفرار من القبيلة إلى الطائفة ، أو رفض القبيلة إلى القوم أو الحى ، ولكنه الفرار المؤقت الذى لا يستقيم الموقف إلا من خلال إعادة النظر فى طبيعة العلاقة الحتمية بعالم المرأة حين تتحول من فتاة الشاعر القبلى صاحبة الطلل التقليدى ، إلى الزوجة صاحبة الصعلوك الفارس ، تلك التى يعلق عليها أمله فى ترشيح ضرورة الخروج وتأكيد رؤيته وتبرير موقفه ، بدءاً فى ذلك من اتخاذ طيفها وسيلة إلى إبراز جانب من تلك الرؤية منذ جعله طيفا

متصعلكاً يتسق مع عالمه ، فكانت مقدمة « تأبط شراً » كفيلة بتصوير هذا النمط من خصوصية الأداء : (١١).

يَاعِيدُ مَالِكٍ مِنْ شَوْقٍ وَإِبراق .. وَمَرَّ طَيْفٌ عَلَى الْأَهْوَالِ طَرَّاقٍ
يَسْرِي عَلَى الْأَيْنِ وَالْحَيَّاتِ مُحْتَفِيًا .. نَفْسِي فِدَاؤُكَ مِنْ سَارٍ عَلَى سَاقٍ

وبدأ من توظيف الطيف النسائي - بل لنقل طيف الصعلوك نفسه بهذا المنظور الخاص - يأتي توظيف الشاعر لموقع المرأة الزوجة التي يكثر من حوارها معها وحولها، تبريرا لفلسفة الخروج ومنطق الغزو ، مما يتكشف عنه موقف الصعاليك - كفتنة - من عالم الزوجات ، خاصة حين يتغزل فيها الواحد منهم ، على طريقه الشنفرى فى ثانيته المشهورة (١٢) أو حتى فى قصده إلى تهذنة روعها وإظهار فروسيته من خلال حوارها معها على طريقة عروة :

ذَرِنِي وَنَفْسِي أُمَّ حَسَّانٍ إِنَّنِي .. بِهَا قَبْلَ أَنْ لَا أَمْلِكَ الْبَيْعَ مُشْتَرِي :
أَحَادِيثَ تَبَقَّى وَالْفَتَى غَيْرُ خَالِدٍ .. إِذَا هُوَ أَمْسَى هَامَةً فَوْقَ صَبْرٍ (١٣)

أو فى تحديد مكانتها بين نساء الحى أو الطائفة ، خاصة حين يعرض لمشهد الصعلوك الخامل الذى لا يعتد بموقفه من عالمه ، حين يراه أقرب إلى حس العبيد ممن يقبلون العمل فى خدمة نساء القوم :

يُعِينُ نِسَاءَ الْحَيِّ مَا يَسْتَعِينُهُ .. وَيُمْنِي طَلِيحاً كَالْبُعِيرِ الْمُحْسَرِّ

أو فى تحليل صورته الطبقية على المستوى الاقتصادى بما يحفزها إلى تفسير ما وراء العدوانية والغزو والنهب من أجل إنقاذ كرامة المرأة الزوجة حتى لا تظل فى دائرة الذل وامتهان الكرامة، (و من كل سوداء المعاصم تعترى) وحتى يحمي أبناءه من مشهد غير كريم لا يرتضيه لها ولا لهم :

فَبِإِنْ فَازَ سَهْمٌ لِلْمَنِيسَةِ لَمْ أَكُنْ .. جَزُوعاً وَهَلْ عَنْ ذَاكَ مِنْ مُتَأَخَّرٍ ؟
وَإِنْ فَازَ سَهْمِي كَفَّكُمْ عَنْ مَقَاعِدٍ .. لَكُمْ خَلْفَ أَدْبَارِ الْبُيُوتِ وَمَنْظَرِ

ومن هنا كانت رؤية الصعلوك للعالم النسائي من منظور مختلف عما ساد بين أبناء القبائل ، فلا هو قصد إلى غزل صريح فى عالم الحرائر أو القيان كما عرفنا من أمر امرئ القيس أو الأعشى أو طرفة ، ولا هو سار على منهج المتيمين على غرار ما شاع فى غزليات عننرة وأمتاله ، ولكنه شق سبلا أخرى مخالفة راحت تعكس مخالفته لكل ما يدخل فى النسيج القبلى ، بل راح يحكى قصة صراعه مع القيم عبر حوانبها الاقتصادية ، والاحتماعية والفنية على السواء ، وهكذا شاء الصعلوك ، وشاء له واقعه أن يتفرد بموقفه تجاه عالم المرأة ، ألم يُنسب بعضهم إلى أمهاتهم على غرار من كان السليك بن السلكة ، وخفاف بن ندبة ؟ (١٤) .

كما تغنى بعضهم من واقع حوارهِ حول أمهِ على سبيل الإطلاق والتعميم الجامع لأبناء الطائفة على نحو ما سجله السنقرى فى لامية العرب التى نظم فى مطلعها :

أَقِيمُوا بَنِي أُمِّ صُدُورٍ مَطِيئَكُمْ .. فَإِنِّي إِلَى قَوْمٍ سِوَاكُمْ لَأُمِيلُ .

بل قد حلا لفريق منهم أن يطلق على زعيمهم الشعبى (عروة) أم العيال ! تسبها له بعباء الأم ، ودأبها على خدمة أبنائها ، وقبولها لكل صور المعاناة من أجل رفع المعاناة عنهم . وكذلك كان أمر الصعلوك الزعيم إذا ما طلبوا منه إغاثتهم : « يَا أَبَا الصَّعَالِيكَ أَغَثْنَا »

لقد أصبحت رموز القرابة لديهم كاشفة عن خصوصية عالمهم ، مرشحة لطبيعة توحد فكرهم ومنهج حياتهم فى ظل صراعاتهم الدامية الممتدة من أجل البقاء فى سياق عيش كريم ، مما ظل دافعا إلى استمرارية لغتهم عبر هذا المستوى من التعامل والمعالجة ، فإذا بمالك بن الرب - فى العصر الأموى - تستوقفه صلات القربى ، ويشغله عالم المرأة الباكية على فراقه لها (على عكس ما كان المنظور الطللى) مرة أثناء رحلته مجاهدا فى جيش سعيد بن عثمان بن عفان ، وأخرى إذا ما بلغها نبأ موته (على نحو ما تخيله الشاعر)

وهو بصدد رثاء نفسه فى خراسان ، فلا يعتأ يذكر بكاء ابنته وهى تنتحب بسبب من فراقه ووداعه لها :

تَقُولُ ابْنَتِي لَمَّا رَأَتْ طُولَ رِحْلَتِي .. سِفَارُكَ هَذَا تَارِكِي لَا أَبَالِيَا

وإذا هو يذكر فئات من نساء قومه يجمعهن على وجه الإجمال منطق البكاء وهن (يفدين الطبيب المداويا) ، تم يفصل فى ذكر بعض من مواقف أولئك النسوة من ذوى قرياه ، ممن يشتد إليهن انتماؤه ، ويحص منهن : أمه وابنتيه ، وخالته ، وزوجته :

فَمِنْهُنَّ أُمِّيَّ وَابْنَتَايَ وَخَالَتِي وَبَاكِيَّةٌ أُخْرَى تَبِيحُ الْبَوَاكِيَا.

إلى جانب ما عرضه فى ثنايا حوارهِ حول والديه ، وقد بلغا من الكبر عتياً ، وكيف تأثرا من جراء بعده عنهم وفراقه إياهم :

وَدُرُّ كَبِيرَى اللَّذِينَ كَلَاهُمَا .. عَلَى تَفْيِيقٍ نَاصِحٍ لَوْ نَهَانِيَا

فهو الامتداد الإنسانى للعلاقات الأسرية التى ارتبطت من خلالها الصعلوك مع المرأة الأم أو الزوجة أو الخالة ، ومع الفتاة الابنة ، وهو لم يشأ فى أى من الأحوال - الانفلات منها ، ولا التضحية بها تحت أى من ظروفه أو ضغوط الحياة من حوله ، فلا زال الخط الإنسانى مستقيماً فى سياق الصعلكة ، ولا زال ممتداً متواصلاً عبر أى من فتراتِها التاريخية ، إذا ما سلمنا بامتداد الحركة بعد عصر الجاهلية (١٥) .

وقند ظواهر التجديد ، وتتعدد صور المغايرة فى منطق الصعلوك ، بما يسهم فى تحديد طبيعة رؤيته للأنظمة القبلية وصور الحياة كما عاشها ، فلم يجد حرجاً فى توقفه صراحة عند رموز الفقر والتسرد ، وكأنه يضاهى بها رموز الغنى والثراء عند شعراء القبائل ، وكأنه يؤكد بذلك على ضرورة الغزو ومطلب الخروج ، وإذا بالمرأة هنا تتحول إلى مشجب يعلق عليه حوارهِ والإقناع بفلسفته على طريقة عروة حين يطرح رؤيته حول تلك المفارقات الاقتصادية التى يرمى

من وراء تصويرها إلى البحث عن صيغة من صيغ التوازن الاقتصادي :

ذَرِنِي لِلْغِنَى أَسْعَى فَبَانِي	رَأَيْتُ النَّاسَ شَرَّهْمُ الْفَقِيرُ
وَأَهْوَنُهُمْ وَأَدْنَاهُمْ عَلَيْهِمُ	وَأِنْ أَمْسَى لَهُ حَسَبٌ وَخَيْرُ
يُبَاعِدُهُ الْقَرِيبُ وَتَزْدَرِيهِ	حَلِيلَتُهُ وَيَنْهَرُهُ الصَّغِيرُ
وَيُغْنِي ذُو الْغِنَى وَلَهُ جَلَالُ	يَكَادُ فُؤَادُ لَأَقِيهِ بِطِيرِ
قَلِيلُ ذَنْبُهُ وَالذَّنْبُ جَمٌّ	وَلَكِنْ لِلْغِنَى رَبٌّ غَفُورُ

ثم تتناثر أبعاد رؤية الصعلوك من حيث الانتماء والتوقف عند معالم الفخر ومواطن الاعتداد التي سقط من حسابه في زحامها منطق الأنساب والعصبية ، ليركز عدسته على التغنى بفقره وتشرده على طريقة تأبط شرا في قوله :

يَشْرْتِيهِ خَلْقٌ يُوقَى الْبِنَانُ بِهَا .. شَدَدَتْ فِيهِ سَرِيحاً بَعْدَ إِطْرَاقِ
ومرة أخرى في نفس القصيدة جامعاً بين حفاء القدمين وعرى الساقين:
عَارِي الظَّنَّاءِ يَبِيبُ مُشْتَدَّ نَوَاشِرُهُ .. مِثْلَاجٍ أَذْهَمَ وَأَهْيَ الْمَاءِ غَسَاقِ
فهل كانت رموز الفقر داعية إلى تحولهم إلى عدائين بهذا القدر من التمايز والتفوق ؟ أم أنها كانت مبرراً لطرح فلسفاتهم وانعكاسات رؤاهم في شكل أكثر إقناعاً أو أشد قابلية لهذا الإقناع ؟

أغلب الظن أنها للأميرين معاً .

وضمن منطلقات التجديد ، واستكمالا لصور المخالفات التي درج عليها الصعاليك كانت كثرة ما أفرزته قرانحهم من ميل خاص إلى شعر المقطوعات تناسبا مع إيقاع حياتهم الخاصة ، فهل كان الصعلوك إلا لمحا خاطفا في جوف الصحراء يسارع إلى الفرار لا من قبيل الجبن ، بل في سبيل النجاة مما يصبح عنده رمزا من موز التفرد على غرار ما صورّه لنا تأبط شرا في نجاته من عالم

النساء (العزلى) كما كان - تنسبها - من أمر نجاته من فرسان قبيلة بجيلة
(موقف حربى) يوم أن صاحبه فى غزوها صديقه عمرو بن براق :

إِنِّى إِذَا خَلَّةٌ ضُنْتُ بِنَائِلِهَا وَأَمْسَكَتْ بِضَعِيفِ الْوَصْلِ أَحْذَاقَ
نَجَوْتُ مِنْهَا نَجَائِي مِنْ بَجِيلَةٍ إِذْ أَلْقَيْتُ لَيْلَةَ خَبْتِ الرَّهْطِ أُرْوَاقِى

إن الفرار الذى عد عيبا عند أبناء القبائل أصبح محورا للفخر هنا عند الصعلوك ، فكتيرا ما نفر الفرسان من فكرة الفرار فى ذاتها ، ولكنها أصبحت هنا مطلبا ملحا تفرضه واقعية الصعاليك لضمان البقاء ، فالمنط مختلف - فى جوهره - عن فرار الفرسان فى ميادين القتال ، مما قد يُعَيِّرُون به أمام قبائلهم ، فهى عندهم مبارزات وفروسية بين بطل قبيلة وآخر ، أما هنا فالموقف يختلف إذ تكمن من ورائه تلك العدوانية الصريحة والهجمات المفتعلة التى بصطنعها الصعلوك ، وبهمه - بالدريئة الأولى - أن ينجو منها ، على الرغم من تسليمه المطلق بقدرية الموت ، فهو لا يكاد يبعد عن منطق عنتره - مثلاً - كعبد قبلى ، ولا عن منطق عمرو بن كلثوم - كسيد قبلى - فإذا بتأبط سرا أو عروة بصور موقفه أمام الحدث بنفس القياس المشترك بين كل الشعراء .

ويبقى الفاصل وارداً فى كون التساعر القبلى لم يأنف من مواجهة الموت أنفته من الفرار والإدبار من ميادين القتال ، مما عُد مأخذاً خطيراً يؤاخذ عليه ، وهو ما سجلت منه طرفاً قصة أسر عبد يغوث بن وقاص الحارثى فى يوم الكلاب الثانى حين نفى عن نفسه إمكانية القبول بالفرار وإن تهيأت له وسائله فإذا به يقول :

وَلَوْ شِئْتُ نَجْتَنِى مِنَ الْخَيْلِ نَهْدَةً .. تَرَى خَلْفَهَا الْحَوَّ الْجِيَادَ تَوَالِيَا

ليعير قومه وقد تركوه وأتروا الفرار :

وَلَكِنِّى أَحْمَى ذِمَارَ أَبِيكُمْ .. وَكَانَ الرَّمَّاحُ يَخْتَطِفُنَ الْمُحَامِيَا

وهو ما قد نجد له امتداداً آخر عبر فترة متأخرة حين يؤسر أبو فراس
الحمداني لدى الروم فيبرر لأسره من منطلق رفضه للفرار :

ولكن إذا حُمَّ القَضَاءُ على امرئٍ .. فليس له بُرٌّ يَقِيهِ ولا بَحْرٌ

كما يظل محتفظاً بعالم فروسيته على الرغم من أسره :
أُسِرْتُ وما صَحْبِي بَعُزْلٍ لَدَى الوَغَى .. ولا فَرَسِي مُهْرٌ ولا رِيثٌ غَمَرُ
ولكن منطق الفرار عند الفرسان تنبئ ، وعند فرسان الصعاليك شيء
آخر مختلف ، فقد رأينا عنصرة يستكمل لوحة الفروسية من واقع محورية
تصوير الفارس من عالم خصومه :

وَمُدَّ جَنَجٌ كَبِيرَةٌ الكَمَّاءُ نِزَالَهُ لا تُمَعِّنْ هَرَبًا ولا مُسْتَسَلِمَ
جَادَتْ يَدَايَ له بعاجل طَعْنَةٍ وَرَسَاشٌ نَافِذَةٌ كُلُّونَ العُنْدَمِ.

ولكن فرار الصعلوك يختلف من حيث طبيعته النوعية اختلاقه في
دلالتيه عن النموذج الشائع في عالم أولئك الفرسان ، حيث يظل الصعلوك
عداءً يقاخر سرعته عدوه اعتماداً على ساقيه ، ألم يفد رجله بأمه وخالته على
حد تعبير الشاعر : (الحارث بن وعله) :

رَفْدَى لَكُمْ رَجُلِي أُمِّي وَخَالَتِي .. غَدَاةَ الْكَلَابِ إِذْ تُحْزِرُ الدَّوَابِرُ

لتعقبها صورة فراره :

نَجَبْتُ نَجَاءً لم يرَ النَّاسُ مِثْلَهُ .. كَأَنِّي عِقَابٌ عِنْدَ تَيْمَنٍ كَاسِرُ

وهو لا يفتأ يفتخر بسبقه المطلق للفرسان والخيول من أحسن القوم

اختيارهم للملاحقة مع رفيقه وهما يعدوان عدوا :

لَيْلَةُ صَاحُوا وَأَغْرَوْا بِي سِرَاعِهِمْ .. بِالْعَيْكَتَيْنِ لَدَى مَعْدَى ابْنِ بَرَّاقِ

بل يجعل تفوقه على الفرسان مجالاً لتصوير تفوقه كعداء على بقية

الكائنات على غرار ما أورده في رؤيته التصويرية المفصلة :

لَاشَيْءَ أَسْرَعَ مِثِّي لَيْسَ ذَاعُذِرٍ وَذَا جَنَاحٍ يَجْنُبُ الرِّيدَ خَفَّاقِ

كَأَنَّمَا حَثَّحْتُمَا حُصًّا قَوَّاهُ أَوْ أُمٌّ خَشَفَ بِذِي شَتٍّ وَطَبَّاقِ

وهكذا اختلف الموقف ، ويُعدّ التصوّر لدى الصعلوك ، فخالف بذلك الأنظمة القبلية ؛ واتخذ من قراره قياساً بطوليا لضمان نجاحه وبقائه . أسرته ، والحفاظ على طائفته ؛ الأمر الذى أكمله بسبقه لرفاقه إلى المراقب التى اصطنعها على أعالي القمم الجبلية النائية ، استعداداً لرصد حركة ضحاياه من أبناء القبائل وأصحاب القوافل ، والمسارعة إلى الانتقاض عليها والنجاة منها بالغنيمة ، ولنا هنا أن نتأمل طبيعة هذا التضاد الجغرافى بين تلك القمم المنتقاة للصعاليك ، وبين الأودية والسهول التى اتخذها أبناء القبائل مجالا للرعى والسعى وراء وسائل حياتهم . إن المراقبة تظل رمزا من رموز الاستعلاء فى عالم الصعلكة ، كما تظهر دافعا للتغلب على القهر الطبقي المفروض على أبناء الطائفة ، وهى الوسيلة إلى تحديد مصدر رزقه الذى لم يشأ أن يحيد عنه بحال .

ومع هذا لم يبرأ الصعلوك من تصوير عفة النفس لا فى إطار البحث عن الغنيمة أو توزيعها ، ولكن فى سياق مختلف بين رفاقه ، على نحو ما صورته أيضا قول الشنفرى :

وإنْ مُدَّتِ الْيَدُ إِلَى الزَّادِ لَمْ أَكُنْ .. بِأَعَجَلَهُمْ إِذَا أَجْشَعَ الْقَوْمُ أَوَّلَ .
وما ذاكَ إِلَّا بَسْطَةً عَنْ تَفَضُّلٍ .. عَلَيْهِمْ وَكَانَ الْأَفْضَلُ الْمُتَفَضِّلُ
وَأَغْدُوْا عَلَى الْقُوْتِ الزَّهِيْدِ كَمَا غَدَا .. أَرْزُلْ تَهَادَاهُ التَّنَائِفُ أَطْحَلُ .

ألم تكن الغنيمة هى مقصد الصعلوك ودافعه الأول إلى الصعلكة وخلاصة مرماه من أجل توفير حياة كريمة لزوجته وصغاره ، ثم ألم تكن تلك الغنائم ، وإن اختلف القياس هى الحرب نفسها ، تلك التى أبرزت منطقة التعفف الإنسانى فى إطار عالم الفرسان من غير الصعاليك على نحو ما صورته قول عنترة :

يُخْبِرُكَ مِنْ شَهِدِ الْوَقِيْعَةِ أَنْنَى .. أَغْشَى الْوَعَى وَأَعِفَّ عِنْدَ الْمُغْنَمِ
ذلك أن الغنم هنا أصبح غاية مطلوبة تعكس جوهر حركة الصعاليك فقاربوا من خلالها منطق الواقعية فى التصوير ، وواقعية التفكير ، وتأكيد مبررات منطق الخروج وضرورات السلب والنهب .

وهكذا استمرت خصوصيات الرؤى مطروحة لديهم على نحو اكتملت صورته - أو كادت - فيما أضافوه - إلى شكل القصيدة العربية (النمطى) منذ آثروا نظم المقطوعات أو أكثرها من نظم قصائد بلا مقدمات على مسرح الحياة الفنية إشارهم لتجاوز الموضوعات التقليدية بين مدح وهجاء ورثاء وغزل لتتحول المواقف لديهم إلى أحاديث بطولية ومغامرات فروسية ، وقصص للغزو وصور من الفرار ، وكأنها تتمحور بصدق وواقعية فى إطار عالمهم الذى نأوا به عن منهج أبناء القبائل فى كل الأحوال .

ثم تظل الحقيقة المؤكدة أن الصعاليك لم يستطيعوا صياغة معجم شعري خاص بهم ، ولا هم تمردوا على معارف العصر ومعطيات البيئة على المستوى اللغوى ، فهم فى كل الأحوال أبناء بيئة يخضعون لسياقها العام وينضوون تحت مقومات معجمها اللغوى ومعطيات التصوير ، وإن غلبت عليهم نزعة البداوة ووحشية الأداء ، ولكنها كانت لغة غيرهم أيضا من شعراء نفس العصر ، كل ما هنالك أنهم استطاعوا - تلقائيا - تطويع المعجم إلى حيث يشاؤون من خصوصية توجهاتهم فى طرح الرؤى والأفكار وسبل العيش ومناهج الحياة فحسب . ثم تستمر المفارقات وتمتد لديهم على المستوى الفنى ، كما كانت على مستوى الرؤى والفلسفات الخاصة ، فإن وجدنا تشابها بين منطقهم القصصى - مثلا - وبين منطق شعراء القبائل فسرعان ما تفترق الطرق وتبين الفواصل ، وتتباعد الاتجاهات خاصة إذا تراءت لنا قصصية الشاعر الجاهلى مرتبطة بمنظومة الحياة الجاهلية التى يسترخى فى تصويرها ، ويطول نفسه الشعري بين التفاصيل والجزئيات ، حتى نستطيع تتبع خطاه بين أحداث وشخصيات وحركة وبيئة ، وعقدة ، وحوار وحل ، وهو ما يمكن أن نتأمل بهدوء وتأن فى عالم شعراء القبائل ، على عكس ما يلقانا أو نلقاه من إثارة لذلك اللحم المोजز والعرض الخاطف الذى يبدو أشد كثافة فى عالم الصعاليك ، والذى مالوا من ورائه إلى توجه واحد يجمعهم و يلتقون فى ساحتهم ، فيه أقاصيص فرار إن

أردنا توصيفها فى باب محدد مقابل أقاصيص الغرام عند غيرهم من الشعراء ، أو قصص البطولة لدى الفرسان من أبناء القبائل وهنا اقترب الصعاليك من عالم القصة إزاء ما استعرنا مصطلح أهلها ، وكان الخضوع المؤكد لواقعية حياتهم الفلقة التى لم تعرف هدوءاً ، ولا حتى قدراً من الاستقرار أو الثبات .

وصفوة لقول حول هذه الصورة وتلك اللوحات من واقع الصعاليك تظل معلقة بمنهج الباحث فى صياغتها وعرضها ، فكان منهجه بمثابة إضاءة تكشف لنا صوراً من ذلك التمايز ، وتحكى قصة الصراع ، وتحديد خصوصية الرؤى والفلسفات ، وتعكس تنوع المواقف لدى أبناء الطائفة الواحدة ، ونعود معه لنراه من جديد ، وكيف يشغله الجانب المظلم القاتم من جوانب الحياة الجاهلية ، هو جانب الفردية المعنة فى تشبثها بقضاياها فى خلال الطائفة ، وهى الفردية البارزة فى ثوب غير قبلى ، يضع شعراءها فى موازاة فردية شعراء القبائل من نظراء امرئ القيس وطرفة الأعشى وغيرهم ، وهى فردية من غمط غريب غرابة الفشة ونفرد سلوك أبنائها ، ويبدأ الباحث - كما رأينا - معتركه البحثي حولها من منطلق التحديد اللغوى والاصطلاحي لمشكلة الصعلكة لينهيه بتعريفنا ببعض من شعرائها البارزين عن ترجم لحياتهم ، وتتبع حركتهم الفنية فى أسلوب قصصى لا يخلو من نشويق وروث أداء .

فى دراسة الصعاليك يتراءى لنا منطق العالم الجاد الذى لا يتوانى فى جمع أدق التفاصيل التى يستكمل بها . « رتوشه » البحثية ، بما يخدم فكرته مهما كانت جزئيتها ، فكانت استعانتها بالعلوم المساعدة لا تقل فعالية عن غوصه فى أعماق مادته التخصصية التى استغرقت عبر تتبعه دواوين الشعراء ، أو توقفه عند مختارات الشعر ضمن مصادرنا القديمة .

كما تتراءى لنا صورة الشاعر الباحث الذى يدرك خفايا شعرائه ويجليها لنا بلغة متميزة تعكس جانباً من وعيه التراثى ، وتحكى بعضاً من جوانب فكره وإبداعه من خلال موروث طويل ممتد امتداد بواكير العصر الأول ، فهى

لغة رتيقة تتسق مع رشاقة شعره ، و دقيقة تتوافق مع دقة منهجه .

فإن شئنا الدقة ولم نجد من شعر الصعاليك ما يحتاج إلى إعادة درس بقى علينا أن نتأمل أهم ملامحه عند صاحب الصعاليك ، ومن الطريف أن يكون هو نفسه صاحب ، « مناهج البحث الأدبي » ليببدو الأمر مبسورا وواضحا ، ذلك أن دارساً ما فى أدبنا العربى ما نظنه إلا وقد قرأ كتاب الشعراء الصعاليك ، واستوعب معالم منهجه ، مما يجعل مقولاتنا هنا قريبة إلى ذهنه ، وربما اقتصر على مجرد التذكير به ، وإن قُصدنا ألا نصيح مجرد « تحصيل حاصل » بلغة المناطقة و يقدر ما تحاول الغوص وراء أبعاد المنهج وخصوصيته فى نقاط واضحة تجليها جدة البحث عن العوامل والأسباب والعلل ، وتفصيل الحوار حولها على المستويات الاقتصادية والسياسية والاجتماعية ، ولنبدأ ذلك التدرج المنهجى والاستقصاء الذى لم يحد عنه مما أدخل بحثه فى دائرة من الصياغة العلمية المحكمة فى مجملها وتفصيلها على السواء ، فإن أراد تحديد معنى الصعلة على مستوى التعريف جنح إلى استقراء أبعاد الدلالة العامة ، ثم انتقل إلى التخصيص بدائرة الاستعمال الأدبي ، إلى أن يصل إلى مرماها فى حدود العصر الجاهلى بما ينسحب تحديداً على الشعراء موضوع بحثه .

وإن جنح إلى تفسير ظاهرة (الصعلة) توقّف أولاً عند التفسير الجغرافى ثم الاجتماعى ثم الاقتصادى ، وفى كل منها يقف عند مباحثه الجزئية فى أناته وتؤدة بنفس العمق الذى لم يخطئه فى أى مكان من مراحل بحثه ، وفى تفسيره الجغرافى للظاهرة يكشف أهمية التضاد المكاني كظاهرة متخصصة تصله بالفكر الجغرافى ، لينتقل منها إلى جزيرة العرب ، ثم يخلص إلى أثر التضاد فى نشأة الحركة ، ثم فى توجهات الحركة من خلال شعرائها .

وفى مساق التفسير الاجتماعى للظاهرة تستوقفه القبيلة وإيمانها بوحدتها وجنسها تمهيدا لوقفه خاصة عند موقف الصعاليك من المجتمع القبلى .

وفى تفسيره الاقتصادى يبدأ من العرب والتجارة ، إلى الطرق التجارية والأسواق ، إلى الصراع الاقتصادى فى المدن والبادية ، وصولاً إلى استيقاه حول أصداء هذا الواقع فى حركة الصعاليك .

ثم يوظف الباب الثانى حول شعر الصعاليك فيبدأ بديوانهم من خلال تحديد مصادره ومادته ، ثم يعمد إلى تصنيف موضوعاتهم الشعرية التى بدت جديدة ومغايرة للموضوعات التقليدية لدى شعراء القبائل ، فبطرحها من منظور دائرة الصلعة عبر أحاديث المغامرات وشعر المراقب ، والنوعى والتهديد ، ووصف الأسلحة ، والحديث عن الرفاق ، وأحاديث الفرار وسرعة العدو ، والغزوات على الخيل ، وطرح الآراء الاجتماعية والاقتصادية ، وأحاديث التشرد . وفى خارج دائرة الصلعة تستوقفه ظاهرتان : أولاهما بقايا رواسب القبلية فى شعرهم ، ثم المجموعة الإسلامية فى شعرهم .

ومن الطرح الموضوعى إلى الفنى يتعقب الباحث شعر الطائفة فى درس نقدى واع ومتأن ينتهى منه إلى نتائج محددة اتسم بها شعرهم بدءاً من المقطوعات إلى توافر الوحدة الموضوعية ، إلى التخلص من المقدمات الطللية ، وعدم الحرص على التصريح ، إلى التحلل من الشخصية القبلية ، إلى القصصية والواقعية ، إلى السرعة الفنية ، إلى تأمل الصنعة المتأنية التى يعقبها درس الخصائص اللغوية والظواهر العروضية .

ولا يكاد الباحث يختتم دراسته حتى يتوقف تطبيقاً عن شخصيتين متميزتين من خلال عروة والشتفري باعتبار دورهما الفعال فى عالم الصلعة وما بينهما من تشابه وتميز .

فعلى مستوى توزيع المنهج بهذه الصورة . يحق لنا أن نتساءل : هلبقى شىء فى عالم الصعاليك لم تتوقف عنده الدراسة ؟ فإن وُجد فما هو إذن ؟ وإن لم يوجد فما أحسبنا إلا واقفين عند تأمل طبيعة انطلاقة الباحث من رؤيته لجوهر البنى الأساسية التى وجهت الشعر لديهم كموقف فنى من جانب آخر ،

فهو اجتهد الدراس إذن وقد استهل به حياته بحثا عما وراء الحقائق من طواهر ، وما وراء الظواهر من أسباب وعلل ومعطيات ، وما قد تؤدي إليه من النتائج فى معترك الحياة الأدبية ، سواء أوقع هذا فى تحليل الأسر الفنية - كما حددها - أو فى موقفه من كل شاعر على حدة : ولا شك أن الصعاليك يدخلون لديه فى سياق الأسرة بالمعنى الفلسفى على مستوى الفكر ونمط الحياة ، ثم على المستوى الفنى فى طبيعة التمرد وصيغة الرفض ، وإعلان الثورة والعصيان الاجتماعى والفنى معاً .

ويبدو البحث عن فكرة الأسرة جزءاً من المنهج لديه منذ أصل له فى بحثه حول أولية المدارس الفنية ابتداءً من تأمل عصر ما قبل التاريخ الأدبى ، والميل الصريح إلى ترشيح نظرية الرجز على طريقة الجاحظ أكثر من طريقة « بروكلمان » (١٦) .

ثم تصنيف المدارس عبر مراحل العصر الأدبى فيما بعد الأولية إلى شعراء الطبع وشعراء الصنعة ، وهو نفس النمط المحورى الذى شغله مع دراسة شعر الكوفة ، وكذا سارت عليه دراسته حول شعر الحداثة العباسية فى كتاب (الشعر العباسى : نحو منهج جديد) .

من هنا يتكشف الخيط المنهجى الأول الذى أخذ به الباحث وصدر عنه فى تمكّن ووعى واضحين ، هو منهج يصدر عن خط علمى يتواصل مع الظواهر ، ويؤصل لها من خلال التأكد من دور البيئة والعصر والجنس فى إنتاج شخصيات الشعراء . وفى أساليبهم فى إبداع نتاجهم الفنى بما يقارب منهج « تين » و « بروننير » حول الاعتداد بفكرة الأجناس الأدبية وتأثير البيئات ، ولكنه بظل باحثاً عن صيغة معقولة من صيغ التكامل حتى لا يتحول الفن إلى جفاف العلم وحده لغته ، وحتى لا ينتهى النقد إلى ضرب من التقنين الصارم الذى قد يفقد النص معالم الجمال . وهو إنما يصدر عن عالم الجمال والصياغة الجمالية ، فحرص على اصطناع مزاجية هادئة بين كتابة السيرة التاريخية للشاعر ، وبين

تتبع السيرة الفنية لحركة الشعر لديه ، بحثاً عن مستوى فكره ، وطبيعة معارفه ، وحذور إبداعه ومقومات ابتكاره ، وظواهر تفردته على المستوى الإبداعي فى سياق المدرسة التى ينتمى إليها من جانب ، ومن واقع تميزه الفردى الخاص من جانب آخر .

ويظل الجديد فى منهج الدكتور خليف - يحق - معلقاً بدقة هذا المرح بين المنهجين ، ويبدو أن حقول دراسته المتعلقة بموروثنا القديم قد أسهمت فى ترشيح هذا الترجه الذى لم يشأ أن يُسلم فى سياقه بإمكانية انقطاع المبدع عن تجاربه أو عالمه ، بقدر ما آمن به من تلمس صدق هذا المبدع فى تصوير تلك التجارب ، وكشف إيقاعات ذلك العالم الذى يتفاعل معه ، إلى جانب ظهور موروثاته الفكرية ولغته الفردية التى تحكى قصة تفردته وتمايزه بين أقرانه إن كان ثمة ضرورة لتحديد شىء من هذا التمايز ، ومن هنا كانت له نظرتة العلمية المحددة قادرة على النفاذ إلى رصد وتفسير خط التطور الفنى للنصوص الشعرية ، ذلك أنه لم يغفل دراسة النص باعتباره بنية لغوية وصيغة جمالية ، بل لعله قصد عن عمد - إلى إغفال انقطاع تلك البيئة والصياغة عن معطيات العصر ومقومات الحياة ومصادر الفكر والتجارب .

ومن هنا أيضاً تحول البحث لديه إلى مجال رحب ، وإن شئنا التحديد فقد جاءت - بهذا الشكل - مواقف نقدية وتاريخية متميزة ، واضحة المعالم على مستوى المنهج والأسلوب والصياغة والنتائج بدءاً فى ذلك من تثبته بالتوقف عند الصلة بين المبدع وموطن إبداعه وظروف حياته بشكل توثيقى جعل من النص مرآة تنعكس من خلالها شخصية الشاعر ، وتتكشف همومه الذاتية والجماعية ، وتحكى قصة الحياة من حوله ، وعنده يصبح شعر الشاعر صورة من نفسه وعصره ومجتمعه وحياته ، متجاوزاً بذلك المنهج النفسى الذى مال إليه أصحابه فى تحليل الدوافع النفسية فى عالم الشعراء من منظور العقدة (١٧) بقدر ما شغله البعد الاجتماعى الذى أسهم - بدوره - فى كشف جوانب

التخصية والمجتمع والفن جميعاً على النحو الذى مال إليه فى درس الصعاليك ، ثم مال إلى تطبيقه فى دراسته لتخصية بشار (فى العصر العباسى) ، وكذا كان تفسيره لمراحل حياة البحتري بين شامية أولى ، وعراقبة ثم شامية ثانية ، وكذلك كان تحليله لمراحل حياة البارودى بمن مرحلة الشباب إلى مرحلة الثورة إلى رحلة الانهزام فى المنفى ومراجعة النفس (فى بحثه حول البارودى بين التراث والمعاصرة) .

ولا شك أنه حرص على تطبيق المنهج العلمى فى الدراسة بقدر حاجة أدبنا إليه ، إذ كانت لهذا المنهج جذوره العربية التى استتسفاها من قراءته لمصادرنا النقدية من خلال ابن سلام وابن قتيبة وابن رشيق وغيرهم ، وكذا كان ما استوحاه من خلاصة رؤى « تين » و « برونثير » فجمع فى صياغة المنهج بين موجب الرؤى العربية بصرف النظر عن قدمها والرؤى الغربية ، بصرف النظر عن حدائتها . جمعه بين النقد والتاريخ الأدبى . واستكمالا لشمولية الرؤية والوعى بمادة نقده ، والفهم الواضح لأبعاده مما ينأى به عن فكرة التلفيق بين المناهج ، وثمة بون بين منطق التلفيق الذى نأى بنفسه عنه ، وبين منطق التوفيق الذى مال إليه ووفق فيه إلى حد بعيد حين رآه ضرورة بحثية ، خاصة فى التعامل مع المادة التراثية التى يصعب استكناه أعماقها دون وعى كامل بعالمها ، ودراية شاملة بتاريخها ، أو كشف واضح عن ملاسبات حياة مجتمعها وعالم شعرائها . كما يتجلى ميله إلى المنهج الفنى للتحليل فى تعامله مع الشواهد الشعرية ، وكأنما كان يُعنى نفسه مرة فى انتقائها ، ومرات أخرى فى تحليلها ، والعجيب أنه كان ينتقى أصعب تلك الشواهد وأكثرها عمقا وغرابة ، وكأنما أراد أن يضع أمام تلاميذه منهجاً آخر فى الكد ذهنى ، وضرورة إجهاد الناقد فى تحليل النص وفهمه وتفسيره ، دون أن يتوقف عند مجرد التقويم أو إصدار الأحكام ، فبدا النقد لديه عملاً شاقاً وعسيراً ، ومهمة صعبة لا ينهض بأمانتها إلا من أجاد امتلاك أدواتها وتسليح بأسلحتها اللغوية والبلاغية، ودعنا

نتأمل نعليقه على قول الشنفرى فى لامبته :

أديمُ مطالِ الجُوعِ حتى أُمبتهُ ... وأضربُ عندَ الذِكرِ صفحاً فأذهلُ
وأستفُّ تُربَّ الأرضِ كى لا يرى له ... على من الطولُ امرؤُ متطوّلُ (١٨)

ليقول : وإذا كان الجوع أقسى ما يصبه الفقر من سياط على جسد
الفقير ، فإن هناك سياطاً أخرى لا تقل قسوة عن سياط الجوع ، ولكنها سياط
نفسية يصبها الفقر على نفس الفقير ، والحديث عن هذه السياط النفسية
حديث بطول ، لأنها تختلف باختلاف النفسيات ووقع الفقر عليها .

فإن وقف عند قول الشنفرى أيضا :

ولا عيبَ فى اليَحْمومِ غيرَ هزاله .. على أنه يوم الهياج سمينُ .
وكم من عظيم الخلق عبل مؤثقي .. حواه وفيه بعد ذاك جنونُ .

قال معلقا على الشاهد : (١٩)

وطرافة الصورة تأتي من أن الشنفرى يضيف صفات التصعلك على
جواده . فهو جواد هزيل كصاحبه ، جنى عليهما الفقر والجوع ، ولكنه كصاحبه
أيضا جرىء مقدام ، كأنما يتعر كما يشعر صاحبه بأن الحق للقوة ، وأن الرزق
فى الشجاعة ، وأن الجواد الخامل كالصعلوك الخامل ، وتأتى طرافة الصورة
أيضا من أن الشنفرى يلون صورة جواده بألوان مغامرته هو ، فإذا جواده صورة
منه ، كم حوى من خيل سمينة قوية موثقة ، كشأنه هو مع أفراد مجتمعه
الأغنياء ، وهكذا يقدم لنا الشنفرى جواده على أنه « جواد صعلوك » .

ولا نبالغ . إذن . إذا قلنا أن من حسن حظ شواهدنا الشعرية الصعبة أن
تقع ضمن دائرة اختياره لتكون موضوعاً لتحليله ، سواء ما وقع منها فى دائرة
الصعلكة التى نحن بصدها هنا ، أو ما بدا أكثر منها صعوبة ووعورة
وغموضاً على نحو ما ما صنعه فى دراسته الفنية حول « ذى الرمة » الذى رآه

الدكتور طه حسين صحرة الأدب العربى التى يصعب تحطيمها ، فإذا بالباحث يحمل معاولة ويستكمل أدواته المنهجية لينال من الصخرة ، فيكشف للقارىء ما حباؤه الزمن وراءها من كنوز الفن ورونق الأداء ، مما ظل غائما من مدار السنين الطوال تحت ستار الغرابة والوحشية .

وهكذا بدت تواءمه الشعرية مجالات رحبة للكشف عن مزيد من حرصه على الغوص وراء الدلالات والمعانى والصور ، وربما ساعدته ملكته الشعرية على خصوصية هذا تناول الذى يبهر القارىء حين يستمتع بجمال الصياغة ، فيتوقف مندهشا أمام أدائه اللغوى وصياغاته التصويرية التى تشى بدقة صلته بالتراث ، وتعدد قراءاته العميقة التى استوحى فيها أسلوب الجاحظ ، أو أعجب منها بمنطق الدكتور طه حسين ، إلى جانب شاعريته المتدفقة . إبداعا . عبر ديوانه المعروف (نداء القمم) .

ودعنا فى هذا المسار نتأمل أول مقدمة بحثية كتبها فى حياته الأكاديمية وهو طالب ماجستير ليبرر أسباب انتقائه لشريحة الصعاليك موضوعاً لبحثه فيقول : (٢٠)

« ويقف موضوع الصعاليك فى تاريخ الأدب العربى كتلك المراقب الشم الشامخة التى أطال فى الحديث عنها شعراؤهم ، والتى لم يكن أحد غيرهم يستطيع ، أو حتى يجرؤ على الصعود إليها . يحوم حوله الباحثون ، ثم يتجنبون المفامرة باقتحامه ، كأنه منطقة خطرة من تلك المناطق التى كان الصعاليك يمارسون فيها نشاطهم الدامى الرهيب ، وكأنما كتب على هؤلاء الصعاليك الذين لم يلقوا من مجتمعهم عناية أو اهتماماً فى حياتهم أن تظل اللعنة تلاحقهم طوال تلك القرون المتعاقبة بعدهم ، وكأنما كتب على هؤلاء المشردين فى أفاق الأرض أن يظلوا مشردين فى أعماق الكتب والأسفار » .

ثم نأتى إلى قوله فى نفس الصحيفة :

« وفي أذهان الناس عن الصعاليك صورة غامضة غير متحركة ، تكسوها ظلال قائمة تحجب كثيراً من معالمها وخطوطها ، وتغشيها سحب دُكن تخفى وراءها كثيراً من النور والضياء وينقصها كثير من الأضواء الكاشفة تجلو عنها ظلالها القائمة ، وتبعد عنها سحبها الدكن حتى يتبين ما يحتجب خلفها من معالم وخطوط وأضواء . »

والذي لا يخفى في هذا المسار أيضاً أن الدكتور خليف لم يفصل - بشكل قاطع بين شاعرية أسلوبه ومنهجية بحثه ، بقدر ما صنع منهما معاً مزيجاً طريفاً محكماً أو معزوفة لغوية متكاملة بشكل من خلالها أحكامه التي آثر صياغتها في مثل هذه اللغة التصويرية العميقة التي جاءت خصبة دفاقة ، مما يوقفنا على ضرورة إصدار الحكم لصالحه من منطلق التسليم بجمال الأداء اللغوي والأسلوبي والتصويري لديه بما يزيد المنهج ثراء وعمقا ورشاقة وروعة ، كما يزيده براعة وتمكنا وكشفا عن تميز صاحبه ، وتمكنه من امتلاك ناصية لغته ، مما يذكرنا على الفور - كما قلنا - بأداء الجاحظ ورونق أسلوبه ، أو ميل الدكتور طه إلى الصدور عن هذا الأسلوب العربي الرائق الذي يستأثر بجمهوره من خلاله .

ويبدو أن مسلك المبدعين من الباحثين قد مال إلى هذا المنعطف المتميز حين حملوا عبء الجمع بين الحسنيين من واقع الإلمام بموارد المورد و بين ما أهلتهم لهم ملكات الإبداع ، فأضافوا إلى النقد إبداعاً ، أو لنقل - بلا مبالغة - أحالوا الرؤى النقدية إلى مواقف إبداعية من خلال جمال التصوير وروعة التوصيل ، والاعتداء بذوق المتلقى على طريقة زعماء مدرسة البديع العباسية بمن أفاضوا في توظيف « اللون البديعي » في خدمة تشكيل « الصورة الفنية » فما عابهم شيء طاملاً وضحت الصورة ، وبانت معالمها على طريقة مسلم بن الوليد وأبي تمام والمتنبي وأبي فراس والشريف الرضى .

وتظل شاعرية أسلوب الباحث مؤشرا من مؤشرات حيوية أدائه ، والصدور

عما ترسب فى لاوعيه من مواد التراث التى استوقفته زمنا طويلا كباحث ومبدع كتف عن جانب من ذوقه النقدى فى سياق اختياراته الشعرية ضمن كتاب الروائع من الأدب العربى منذ أشرف على جزئه الأول حول العصر الجاهلى (شعره ونثره) فسجل من خلاله منهجا واضحا يحكى حيثيات الانتقاء ودوافع التوصيف والتقديم والبحث ، مما يذكرنا بما كان من خطى شعرائنا الكبار ممن استهواهم الشعر القديم على طريقة حماسة أبى تمام وحماسة البحتري ومختارات البارودى ، وإن شئنا استكمال الصورة فقد أراد أنه يضيف من ثقافته وملكته ما زاد نقده رونقا وعذوبة ، إلى جانب موضوعيته التى أملاها عليه درسه التاريخى العميق فى إطار المنهج العلمى الذى مال إليه وأخذ به فى معظم الأخايين وأغلب الدراسات .

هوامش البحث :

(١) يمكن مراجعة دراسات الباحث في هذا الصدد خاصة منها دراسته حول « حياة التسعر في الكوفة حتى نهاية القرن الثاني الهجري » و كذلك دراسته عن « ذى الرمة شاعر الحب والصحراء » ، ثم دراسته حول « التسعر الأموي : دراسة في البيئات » و « الشعر العباسي : نحو منهج جديد » .

(٢) هناك دراسات أخرى ظهرت حول هؤلاء الشعراء اعتمادا على دراسة الدكتور خليف وأشار أصحابها بأمانة وواقعية إلى ما أفادوه منها سواء ما ظهر من كتب أو أبحاث على نحو ما طرح من دراسة الشعراء الصعاليك عند عبد الحليم حفني ، أو الامتداد بدراستهم إلى عصر بنى أمية كما صنع حسين عطوان ، أو ما توقف عند دراسة القيم والمثل الأخلاقية التي أرسوها على المستوى الإيجابي على نحو ما عرضه عادل سليمان جمال وظافر الشهري في بحثيهما ضمن الكتاب التذكاري في ذكرى يوسف خليف (مركز اللغة العربية بآداب القاهرة) .

(٣) وهنا يمكن مراجعة الادعاء السائد باعتبار حركة أبى نواس التجديدية حول المقدمة الطللية أولى حركات التجديد في الأدب العربي (انظر أدونيس في الثابت والمتحول ، وعلى شلق في « أبو نواس بين التخطي والالتزام » فالحق أن حركة الصعاليك قد مثلت المنعطف الأول نحو الخروج إلى مناطق التجديد ، صحيح أنهم لم يشغلوا بالمقدمة الخمرية وإنما كانت مقدمات الفروسية عندهم بمثابة طرح متميز للغة التجديد في نفس العصر .

(٤) ومن المعروف أن لعروة موقفاً أسرياً خاصاً يتعلق بعلاقته بأبيه وتفضيل أخيه عليه مما دفعه إلى الانحراط في عالم الصعلكة على عكس ما كان من أمر هجناء القبائل أو شذاذها أو خلعاتها أو أغربة العرب ممن لا ينتمى إليهم عروة في مساحة تيار التصعلك ذاته (ينظر دراسة الباحث حول مشكلة عروة في المبحث الخاص بذلك في نهاية الكتاب) .

(٥) ويجب أن ينأى عن عالم الصعلكة هذا ما نسب إلى امرئ القيس ابن حجر من صعلكة إلا أن تكون صعلكه أمراً لا تنضوي تحت فكرة هذه الطائفة أو فنّها ، فشتان بين مسلك (الملك الضليل) وقد أثر الهيام على وجهه في جوف الصحراء مع رفاقه وفتياته وبين فقراء العصر الذين شقوا عصا الطاعة ، وانقسموا على الجماعة بحثاً عن مقومات الحياة قهراً .

أما أبيات امرئ القيس حول تشبيهه بالذئب ضمن معلقته فهي موضع شك وشبهة انتحال ، وإن ثبتت نسبتها فما نحسبها تتجاوز حد اعتبارها مجرد صورة تشبيهية لا ترقى بالشاعر إلى حد الانتماء إلى طائفة الصعاليك في الحدود الاصطلاحية المتعارف عليها .

(٦) ولكنَّ صعلوكاً صَحيفَةً وَجْهَهُ كضوءِ شهاب القَاسِ المتنَوِّرِ
مُطِلاً على أَعْدَانِهِ يَزْجُرُونَهُ بِسَاحَتِهِمْ زَجَرَ المُنِيحِ المُشْهَرِ
إذا بَعُدُوا لَا يَأْمَنُونَ اقْتِرَابَهُ تَشَوَّفُ أَهْلُ الغَائِبِ المُتَنَظَّرِ
فذلك إِنْ يَلْقَ المَنِيَّةَ يَلْقَاهَا حَمِيداً وَإِنْ يَسْتَقِنَ يَوْمًا فَاجْدِرِ

في مقابل صورة الصعلوك الخامل التي يراه فيها عروة :

لَحَى اللهُ صُعلوكاً إذا جُنَّ ليلُهُ مضى في المشاش ألفاً كل مجزر
يَعْدُ الغِنَى من نفسه كل ليلةٍ أصاب قراها من صديقٍ مُيسَّرِ
ينامُ عِشاءً ثم يَصْبِحُ طَارِياً بحثُ الحصى عن جنبه المتعَفَّرِ
قليلُ التماس الزادِ إلا لِنَفْسِهِ إذا هو أُمسى كالعرشِ المَجُورِ
يُعِينُ نِسَاءَ الحَيِّ ما يَسْتَعِينُهُ ومُسمى طليحاً كالبعيرِ المُحَسَّرِ

(٧) ويبدو شعر الصعاليك من هذه الزاوية أشبه بالشعر الحربي الذي عرفناه في عصر صدر الإسلام ، سواء منه شعر المغازي الإسلامية أو شعر الفتوحات الإسلامية ، وما عرف به شعراؤه من منطق الارتجال وشيوع

المقطوعات ، وبسبب مه اتهم بالضعف ، والحقيقة أنه بدا أكثر اتساقا مع إيقاع الحياة الحربية على غرار مايكتشفه لنا شعر الصعاليك فى هذه الصورة المبكرة .

(٨) وكثيراً ما مال إلى تصويرهم من هذا المنظور الجماعى العام داخل إطار الطائفة دون تحديد للزعامة فى واحد منهم ، وإن عرف عروة بتلك الزعامة أحيانا ، ولكن المائدة المستديرة تسهم فى توزيع البطولات بين الرفاق تجاوزاً لهذا الإطلاق من خلال صورة البطل الواحد .

(٩) انظر العناصر القصصية فى الشعر الجاهلى للباحثة ، ودراسة الأستاذ على النجدى ناصف بعنوان القصة فى الشعر الجاهلى .

(١٠) فمن المعروف أن مقدمات القصيدة الجاهلية قد تغلت بالمرأة كمحور أساس من محاورها سواء فى بكائيات الطلل أو الطيف أو الغزل أو الظعينة ، أو حتى فى خروجها للحرب على نحو ما صوره عمرو بن كلثوم ضمن معلقته :

على أثارنا بيضُ حِسانٍ	نُحاذر أن تُفارقَ أو تهوُنَا
أخذنَ على بعولتهن عهداً	إذا لاقوا فوارسَ مُعلمينا
ليستلبنَ أبداناً وبيضاً	وأسرى فى الحديد مُقرنينَا

(١١) انظر المفضلية رقم (١) فى ديوان المفضليات بتحقيق الأستاذين أحمد شاكر وعبد السلام هارون .

(١٢) ألا أمُّ عمرو أجمعتْ فاستقلَّتِ .. وما ودَّعتْ جيرانها إذ تولَّتْ

انظر المفضلية رقم (٢٠) ص ١٠٨ من ديوان المفضليات .

(١٣) وكذا كان منهجه فى تصوير مفارقات الفقر والغنى على هذا المستوى الإنسانى العام الذى حسدته أمامه صور العلاقات الاجتماعية ، فاندفع من ورائها إلى نظم أبياته المشهورة :

ذرينى للذى أسعى فإنى رأيت الناس شرهم الفقير

والآبيات وردت ضمن سياق هذا البحث بعد الإشارة إلى موضع هذا الهامش منه .

(١٤) وموقف النسب إلى الأمهات هذا يرمى من ورائه إلى التحقير أو تجهيل نسب الآباء ، بل أصبح موضعاً للتعبير أحياناً على نحو ما وجه إلى عنتره من أنه « ابن السوداء » أو ابن زبيبة ، مما دفعه إلى البحث عن صبغة حربية ينفذ من ورائها إلى حماية شرف نسبه المتهم فيه ، والذي امتهن بسبب منه فقال فى هذا الصدد :

إنى امرؤ من خير عبس منصباً شطري ، وأحبي سائري بالمتنصل

(١٥) انظر دراسة حسين عطوان حول الصعاليك فى العصر الأموى ، وتأکید الظاهرة من خلال تحول مالك بن الربيع من صعلوك إلى مجاهد فى جيش المسلمين فى إقليم خراسان ، وما كان من رثائه لنفسه التى استعرضنا بعضاً من أبياتها فى ثنايا هذا البحث .

(١٦) ينظر فى ذلك كتاب « دراسات فى العصر الجاهلى » فى الفصل الخاص بالأولى ثم الفصل الخاص بما بعد الأولى .

(١٧) وقد كثرت الدراسات التى طبقت مناهج علم النفس على بعض من شعرائنا على نحو ما صنعه الأستاذ العقاد حول نرجسية أبى نواس فى كتابه ، الحسن بن هانئ ، وكذا نرجسية عمر بن أبى ربيعة فى « شاعر الغزل » وفى تفسيره لنفسية ابن الرومى اعتماداً على قراءة شعره « ابن الرومى : نفسيته من شعره » وهو المنهج الذى أخذ به الدكتور محمد التويهي فى « شخصية بشاره » أيضاً .

(١٨) الشعراء الصعاليك فى العصر الجاهلى ص ٣١ .

(١٩) نفس المرجع والصفحة .

(٢٠) نفس المرجع ص ١٣ .

المصادر والمراجع

- (أ) - ابن سلام : طبقات فحول الشعراء الجاهليين والإسلاميين (ت محمود شاكر ، دار المعارف ١٩٧٤) .
- ابن قتيبة : الشعر والشعراء (ت أحمد محمد شاكر) (دار المعارف ، القاهرة ١٩٦٦) .
- أبو الفرج . الأغاني ، طبعة بيروت ١٩٧٨ .
- أبو هلال العسكري : كتاب الصناعتين (ت على الجاوي ومحمد أنى الفضل إبراهيم دار إحياء الكتب العربية ١٩٥٢) .
- المرزباني : الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء فى عدة أنواع من صناعة الشعر (ت على الجاوي نهضة مصر ١٩٦٥) .
- ياقوت : معجم الأدباء (إرشاد الأريب إلى معرفة الأديب) ت أحمد فريد رفاعى (دار المأمون / القاهرة ١٩٣٨) .
- (ب) - أحمد الخوفى : الحياة العربية من الشعر الجاهلى نهضة مصر ٩٤٩
- أدونيس : الثابت والمتحول ، دار العودة - بيروت ١٩٧٤ .
- إليزابيث درو : الشعر كيف نفهمه ونتذوقه ، ترجمة محمد إبراهيم الشوشى ، بيروت ١٩٦١ .
- جواد على : المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام ، دار العلم ، النهضة بغداد ١٩٧٠) .
- زكى المحاسنى : شعر الحرب فى أدب العرب ، دار المعارف ١٩٦٤ .

- شوقي ضيف : الشعر الجاهلي ، دار المعارف . ١٩٦٠ .
- محمد التويهي : الشعر الجاهلي ، منهج في دراسته وتقويمه ، القاهرة .
- مصطفى شوييف : الأسس النفسية للإبداع القثي في الشعر خاصة المعارف . ١٩٧٠ .
- نصرت عبد الرحمن : الصورة الفنية في الشعر الجاهلي ، عمان . ١٩٧٦ .
- نوري القيس : وحدة الموضوع في القصيدة الجاهلية ، دار الإرشاد بغداد . ١٩٧٠ .
- يحيى الجبوري : الشعر الجاهلي وخصائصه الفنية بغداد . ١٩٧٠ .
- يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي ، دار المعارف . ١٩٧٨ .
- يوسف خليف : ذو الرمة شاعر الحب والصحراء ، المعارف ١٩٧٧ .
- يوسف خليف : حياة الشعر في الكوفة ، القاهرة ١٩٦٨ .
- يوسف اليوسف : مقالات في الشعر الجاهلي دمشق ١٩٧٥ .

تم بحمد الله

هذا الكتاب

* يمثل جانباً من أوراق المرحوم الدكتور / يوسف خليفه كاشفاً عن فكرة ومنهجه وامتدادهما عبر حركة الحياة الأدبية.

* ويكشف عن صيغ حوارية عميقة أدارها عبر أبحاثه من جانب، ومن خلال لقاءات علمية وحوارات أدبية من جانب آخر.

* وقد أثرى الدكتور خليف حياتنا الثقافية من خلال مؤلفاته التي أخرج بها لأدبنا العربي، وما أسهم به من نتاج فكري وإبداعي مثل شريحة متميزة في حياتنا الأدبية، إلى جانب إشرافه على أكثر من مائتي رسالة ماجستير ودكتوراه.

* حصل على جائزة الملك فيصل العالمية في الأدب العربي وجائزة البحث العلمي من جامعة القاهرة وجائزة الدولة التقديرية في الآداب.

* أعد زملاؤه وتلاميذه كتاباً تذكاريّاً حول دراساته ومنهجه في حقول الدرس الأدبي والنقد واللغوي وقد صدر الكتاب في ذكره السنوية الثالثة.

* تولى رئاسة قسم اللغة العربية ولجنة الدراسات الأدبية بالمجلس الأعلى للثقافة ولجان جوائز الدولة التشجيعية في الشعر، وعضوية لجنة الأمناء في مؤسسة الباطين ومؤسسة اليماني.